Rapporto ConFidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica

numerodue

FEBBRAIO 2008



Rapporto ConFidenziale

rivista digitale di cultura cinematografica

numerodue - febbraio 2008



Distribuzione: "Rapporto Confidenziale" è distribuito in formato PDF. Può essere letto con Acrobat e Adobe Reader 5.0 (e versioni successive).

da un'esigenza di: Alessio Galbiati e Roberto Rippa.

contenuti:

Costanza Baldini http://www.thepillowbook.splinder.com
Roberto Bernabò http://cinemavistodame.splinder.com
Matteo Contin http://www.pellicolascaduta.it
Alessio Galbiati http://kulturadimazza.ilcannocchiale.it
Ciro Monacella http://www.ciromonacella.ilcannocchiale.it
Emanuele Palomba http://www.pianosequenza.net
Roberto Rippa http://cinemino.kaywa.com
Mario Trifuoggi http://www.pianosequenza.net

editing, grafica e copertina: Alessio Galbiati.

immagini: integralmente tratte dal web; fatta eccezione per le immagini alle pagine 44, 45 e 47 opera di Paola Catò.

comitato di redazione: Akim Tamiroff, Patricia Medina, Guy Van Stratten, Katina Paxinou, Paul Misraki e Gregory Arkadin.

url: http://confidenziale.wordpress.com

mail: rapporto.confidenziale@gmail.com

arretrati:

numerouno - gennaio 2008
http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/01/rapportoconfidenziale_numerouno_high.pdf
http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/01/rapportoconfidenziale_numerouno_low.pdf

numerozero - dicembre 2007
http://confidenziale.files.wordpress.com/2007/11/rapportoconfidenziale_numerozero.pdf

Rapporto ConFidenziale
rivista digitale di cultura cinematografica
numerodue - febbraio 2008

SOMMARIO

Editoriale

Che cos'è una rivista digitale di cultura cinematografica distribuita gratuitamente con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 2.5 Italia **?** Cos'è la Critica Cinematografica **?**

Quarantanove pagine di critica cinèfila, libera e indipendente.

E siamo solo all'inizio!

Il marcio non muore mai, ma neanche vive.

di Ciro Monacella

Daniele Luchetti nel 1993 provava invano a replicare al successo de' ***Il portaborse*** con ***Arriva la bufera***, film grottesco che si ciba di attualità esasperandola, e cerca di farne poesia ove non psicologia. Il risultato non fu particolarmente apprezzato perché il prodotto risulta difficile senza che ciò da cui deriva la difficoltà gli doni qualcosa in più: è confuso e sconnesso nella costruzione della trama proprio dove avrebbe dovuto essere più semplice ed essenziale per colpire. Tuttavia l'eccessività di alcune scene, la riuscita costruzione dei set, e una certa idea di struttura di fondo rendono il film piacevole nonostante la scena finale lasci un fastidioso retrogusto retorico – la salvezza del singolo che passa per amore, mare, e libertà, è un discorso consumato dall'uso.

Manca una definizione geografica, ma è chiaro si tratti del meridione, forse Sicilia, forse Campania non importa. Importa invece il panorama in cui si ambienta la storia, la realtà sociale, che finirà per interagire molto strettamente con i personaggi manipolando il senso complessivo del film e financhE dirigendo, quasi organizzando, il catastrofico ma purgante evento finale: l'eruzione. Si tratta infatti di una città che se non dorme quasi, che negli occhi possiede dei filtri per i quali la più banale definizione di legalità e illegalità finisce per essere sfocata, indebolita. Il male per i cittadini è talmente quotidiano da apparire ridicolo, appena percepibile. Per cui i reali problemi della città, che saranno colti come tali solo quando lì approderà dal settentrione il giudice Fortezza (Diego Abatantuono), tendono molto gradualmente a sparire al cospetto della problematica interiorità delle vite dei protagonisti: l'integerrimo giudice che soffre di mal d'amore e mal di vivere, il piccolo truffatore (Silvio Orlando) che diventa nei sogni il poeta che non ha saputo essere, la bella ereditiera di un impianto di smaltimento rifiuti (Margherita Buy) tutta emozione e istinto, e sua sorella maggiore (Marina Confalone) che legifera nell'ombra e nella stessa perde le sue lacrime.

I problemi della società vengono paradossalmente sommersi dalla lotta dei personaggi contro i problemi stessi, sotterrati con poca polvere, messi cioè distrattamente a tacere in una perpetua condizione di transitorietà. Si tratta quindi della messa in scena del più frustrante errore di valutazione dell'essere umano: l'illusione di riuscire a ignorare le scorie del proprio benessere, di seppellirle alla meno peggio sotto la terra che avvelenerà i suoi frutti, e dalla quale le formiche disegneranno il loro disperato esodo ("*il marcio non muore mai*" dice la Confalone al giudice nel sottolineare la convenienza del fare affari con la spazzatura). È l'atteggiamento cieco e ottuso del tirare avanti, dell'arrangiarsi, tipico non della città di chi adesso sta scrivendo ma della sua cartolina che, per continuare nell'illecito, viene venduta da chi ha i mezzi e la posizione per vendere e comprare. Questa Napoli che oggi, a distanza di quindici anni da ***Arriva la bufera***, sembra quella piazza che nel finale del film appare moribonda sotto la coltre di cenere e immondizia, travolta però da una bufera che dev'essere arrivata di notte, nascosta e sorniona come una marea che inesorabilmente cresce, al buio delle carte e del malgoverno della provincia, al buio degli accordi sottobanco con le organizzazioni criminali, in quel buio che oggi racchiude e nasconde ciò che di più vitale ed elementare lega l'uomo alla natura: l'aria.

Arriva la bufera

(Italia/1993)
di Daniele Luchetti (107')

Regia: Daniele Luchetti; soggetto e sceneggiatura: Daniele Luchetti, Sandro Petraglia, Stefano Rulli; fotografia: Franco Di Giacomo; montaggio: Mirco Garrone; musiche: Dario Lucantoni; scenografia: Giancarlo Basile, Leonardo Scarpa; costumi: Maria Rita Barbera; prodotto da: Mario e Vittorio Cecchi Gori, Rita Rusic, Luciano Luna, Daniele Passani; produzione: Penta Films; paese: Italia; anno: 1993; durata: 107'

interpreti: Diego Abatantuono, Lucio Allocca, Margherita Buy, Giambattista Cajafa, Marina Confalone, Vincenzo Failla, Antonino Ferraguto, Angela Finocchiaro, Antonio Juorio, Fabio Luzzi, Mimmo Mancini, Pino Mariano, Gianfranco Mecacci, Stefania Montorsi, Silvio Orlando, Eros Pagni, Santo Pennisi, Claudio Spadaro, Dino Valdi, Nicola Vigilante, Riccardo Zinna, Silvia Zirone.

speciale

L'avventurosa storia della American International Pictures. Seconda parte: Dinosauri, rane, vermi assassini e i mostri giganti di Bert I. Gordon e H.G.Wells.

di Roberto Rippa

La fascinazione del cinema per quel ramo della fantascienza fatto di esseri giganti delle più disparate specie risale ai suoi albori, con i film dedicati ai mostri preistorici. Basti pensare a *The Lost World* (1925), tratto da Arthur Conan Doyle e diretto da Harry O. Hoyt, in cui una spedizione fa ritorno dall'Amazzonia a Londra con un esemplare di dinosauro, primo esempio di animale preistorico cinematografico che entra in contatto con la civiltà moderna, oppure a *King Kong*, diretto nel 1933 da Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack.
Dopo l'ondata di giganti preistorici degli inizi, è negli anni '50 che il genere vive una seconda giovinezza attingendo alla paura del nucleare (1) con esempi pregevoli e meno come *Them!* (*Assalto alla terra*, 1954) di Gordon Douglas (2), primissimo film della nuova corrente che vede animali giganti non preistorici nonché enorme successo commerciale per la Warner Bros., *Tarantula* (*Tarantola*, 1955) di Jack Arnold (3), *The Beast from 20,000 Fathoms* (*Il risveglio del dinosauro*, USA, 1953) di Eugène Lourié, e ancora *Attack Of The Crab Monsters* (*L'assalto dei granchi giganti*, USA, 1957), prodotto e diretto da , Roger Corman, per non parlare degli innumerevoli film dedicati a Godzilla (4), dinosauro mutato nella sua forma originale dai test nucleari effettuati nell'oceano. Se i dinosauri tornano a spaventare l'umanità quando risvegliati da test atomici effettuati nell'oceano come in *Behemoth the Sea Monster* (*Il Drago degli Abissi*, 1959) di Eugène Lourié, anche gli umani non scherzano: nel mediocre *Attack of the 50 Foot Woman* (1958) di Nathan Juran una donna, in seguito a un incontro alieno, vede crescere la sua statura fino alla ragguardevole altezza di 15 metri, altezza che le permetterà di vendicarsi del marito violento e fedifrago.
La neonata (la sua fondazione risale al 1956) ma già attivissima American International Pictures intanto, abitualmente solerte nell'affrontare generi graditi al pubblico, sembra non abbracciare la moda e punta in quegli anni su una fantascienza più tradizionale, fatta di parassiti provenienti dal centro della terra (*The Brain Eaters*, 1958, di Bruno VeSota), esplosioni nucleari che radono al suolo Los Angeles consegnandola a feroci assassini (*Panic in the Year Zero!*, 1692, Ray Milland) e alcuni altri. Produce però *Attack of the Giant Leeches* (1959, di Bernard L. Kowalski), protagoniste sanguisughe giganti dall'intelligenza umana che, in Florida, trascinano gli abitanti della zona nella loro grotta per poi dissanguarle lentamente, co-produce con il danese Saga Studio il famigerato *Reptilicus* (1961 di Poul Bang e Sidney W. Pink), in cui la coda di un rettile preistorico si rigenera nel mostro intero che inizia a distruggere tutto ciò che lo circonda e co-produce e distribuisce *Konga* (1961, John Lemont), la cui trama propone una sintesi tra *Frankenstein* e *King Kong*, con uno scimmione che terrorizza Londra.



Poco dopo, nel 1963, Alfred Hitchcock detterà nuove regole per il genere traendo spunto da un racconto di Daphne Du Maurier per il suo *The Birds* (*Gli uccelli*), in cui il senso di attesa prepara nello spettatore la tensione per ciò che accadrà. Capolavoro irraggiunto (chi, dopo averlo visto, si sentirebbe tranquillo ad attraversare una piazza gremita di volatili?) ma spesso imitato, lasciava un finale aperto e utilizzava la musica (del fido, fino all'anno successivo con *Marnie*, Bernard Herrmann) in modo non convenzionale. Nel film di Hitchcock non ci sono mostri giganti, bensì animali all'apparenza innocui, animali che con noi convivono da sempre. Da qui la nascita di un nuovo genere, quello che vede esseri a noi familiari rivoltarcisi contro.

Sarà necessario attendere gli anni '70 perché la A.I.P. partecipi alla terza ondata di cinema caratterizzato dalla presenza di animali assassini grazie a perle come *Frogs* (1972) di George McCowan con le sue rane, lucertole, ragni e coccodrilli assassini, e *Squirm* (*I carnivori venuti dalla Savana*, 1976) di Jeff Lieberman, con i suoi disgustosi vermi affamati di carne umana.
C'è però un regista noto per avere fatto delle trasformazioni umane e animali un tema costante nella sua cinematografia e che proseguirà imperterrito sulla sua strada anche dopo l'inversione di tendenza: Bert I. (Ira) Gordon (non per nulla chiamato spesso "Mister B.I.G." proprio per questa sua caratteristica). *King Dinosaur* (1955) contiene animali preistorici ma anche insetti giganti, *The Amazing Colossal Man* (*I giganti invadono la terra*, 1957) vede un colonnello dell'esercito trasformarsi in un gigante in seguito all'esposizione al plutonio di una bomba (e il seguito realizzato l'anno dopo, *War of the Colossal Beast*, lo vede tornare ancora più pericoloso dopo essere stato creduto morto). *Attack of the Puppet People* (1958) va parzialmente in controtendenza con il suo livoroso creatore di bambole che inventa una macchina che ha il potere di rimpicciolire gli umani che si vedranno quindi a dover sopravvivere in un ambiente popolato da animali domestici e oggetti di uso comune divenuti pericolosissimi a causa delle loro – abnormi rispetto a quelle degli uomini rimpiccioliti – dimensioni. Sempre al 1958 risale *Earth vs. the Spider* (*La vendetta del ragno nero*), primo film di Gordon distribuito dalla A.I.P., in cui un ragno gigante terrorizza un'intera città.
Dopo una lunga pausa durante la quale si dedica ad altri generi, tra fantasy e horror, dirigendo *The Boy and the Pirates*, *Tormented* (entrambi del 1960) e *The Magic Sword* (1962), Gordon può tornare ad occuparsi del suo tema preferito grazie a *Village of the Giants* (1965) in cui, ispirandosi in parte per la prima volta al romanzo del 1904 *The Food of the Gods and How It Came to Earth* di H.G.Wells (5), il giovanissimo Genius (6) scopre una sostanza che ha il potere di ingigantire, se ingerita, gli esseri viventi. Virata in commedia, la vicenda



vedrà un gruppo di giovani ribelli impossessarsene e seminare il panico nella loro città. L'insuccesso del film alla sua uscita lo porta a intraprendere altre strade (suo è l'horror *Necromancy* del 1972 con Orson Welles protagonista). Mentre il grande schermo si appresta a essere invaso da una nuova orda di animali tanto comuni nell'aspetto quanto sanguinari nell'indole, tra cani, api, serpenti, pipistrelli e chi più ne ha più ne metta (7), giocando anche sul senso di colpa dell'uomo per le sue manipolazioni della natura, il regista incrocia nuovamente la A.I.P., questa volta non più solo in qualità di distributrice bensì anche di produttrice, per due progetti su animali giganti e assassini sempre tratti dall'opera di H.G. Wells: *The Food of the Gods* (1976) e *Empire of the Ants* (1977).
Il suo ultimo film, l'horror del 1990 *Satan's Princess*, chiude una carriera iniziata con la regia di spot pubblicitari e proseguita per i film che abbiamo ricordato qui, per cui ha anche inventato alcune tecniche di sovrapposizione di fotogrammi per avvicinare sullo schermo gli attori ai mostri, esempi di cinema artigianale, povero, spesso di successo limitato, ma amatissimo ancora oggi che è possibile reperire i film in DVD. Il genere dedicato agli animali assassini, intanto, si dimostrerà tutt'altro che caduco, producendo numerose pellicole anche in anni più recenti.

Note:
(1) Il primo test nucleare risale al 6 agosto 1945, quando gli Stati Uniti lanciarono la prima bomba atomica su Hiroshima e tre giorni dopo a Nagasaki.
(2) Nel film, formiche rese giganti da test nucleari effettuati nel deserto del New Mexico minacciano gli abitanti di diverse città,
(3) Prodotto dalla Universal, già responsabile del passaggio dalla carta allo schermo di mostri come *Frankenstein* (1931, James Whale), *Dracula* (1931, Tod Browning), *The Mummy* (*La mummia*, 1932, Karl Freund), *The Wolf Man* (*L'uomo lupo*, 1941, George Waggner), *Tarantula* vede l'aracnide del titolo, reso gigante dopo che le è stato somministrato un cibo creato chimicamente da uno scienziato per evitare che l'aumento della popolazione mondiale faccia scarseggiare il cibo per tutti, attaccare gli uomini.
(4) La saga ha inizio nel 1954 con *Gojira* di Ishiro Honda, rimontato poi per gli Stati Uniti due anni dopo con l'aggiunta di scene comprendenti Raymond Burr nel ruolo di un giornalista.
(5) Nato nel 1866 nel Kent, Herbert George Wells, che si firma regolarmente come H.G. Wells, fu un apprezzato autore di romanzi di fantascienza come *The Time Machine*, *The War of the Worlds*, *The Invisible Man*, *The First Men in the Moon* e di saggi e romanzi di altro genere.
Considerato un padre della letteratura fantascientifica insieme a Jules Verne (entrambi fonti di ispirazione per molti scrittori più recenti come. P. Lovecraft, Isaac Asimov, George Orwell e Ray Bradbury), fu molto attivo politicamente. Il suo sostegno al partito socialista fece sì che il suo nome venisse inserito dalle SS in un elenco di persone destinate all'eliminazione fisica una volta invasa l'Inghilterra. Wells non si limitò alla letteratura fantascientifica bensì anche alla pubblicazione di novelle e racconti di critica sociale.
Tra i suoi romanzi dedicati al tema della rivolta della natura contro l'uomo, troviamo *The Island of Doctor Moreau*, uno tra i tanti portati sul grande schermo.
È morto il 13 agosto del 1946, all'età di 79 anni, a Londra.
(6) Interpretato da un undicenne Ron Howard, già famoso per il ruolo di Opie Taylor nella serie TV *The Andy Griffith Show*, nove anni prima di trasformarsi in Richie Cunningham in *Happy Days* e 36 anni prima di vincere l'Oscar come regista per *A Beautiful Mind*.
(7) Dopo il clamoroso successo mondiale del capolavoro *Jaws* (*Lo squalo*, 1975, Steven Spielberg), gli animali assassini fanno prepotentemente ritorno sui grandi schermi. Tra i moltissimi film, *The Swarm* (1976, Irwin Allen, produzione ricchissima della Warner Bros.), protagonista un immenso sciame di api assassine (le api del film erano vere – pur senza pungiglione - anche quando, a centinaia, entravano in contatto con gli attori), *Grizzly* (*Grizzly l'orso che uccide*, 1976, William Girdler), *Dogs* (1976, Burt Brinckerhoff), con i cani domestici trasformati in assassini dall'attivazione di un reattore nucleare, *Night of the Lepus* (*La lunga notte della paura*, 1972, Jon Hess), con i suoi conigli giganti, *Bug* (*Bug insetto di fuoco*, 1975, Jeannot Szwarc), con scarafaggi fuoriusciti dalle profondità della terra in seguito a un terremoto e capaci di sviluppare fuoco dal loro corpo.

Fonti: IMDb, Wikipedia,
Glenn Kay e Michael Rose, *Disaster Movies: A Loud, Long, Explosive, Star-Studded Guide to Avalanches, Earthquakes, Floods, Meteors, Sinking Ships, Twisters, Viruses, Killer Bees, ... Fallout, and Alien Attacks in the Cinema!!!!*, Chicago Review Press, 2006.





The Food of The Gods
(titolo italiano: *Il cibo degli dei*, USA, 1976)

Trama
Morgan, un giocatore di football, si reca con un gruppo di amici su una sperduta isola canadese per una partita di caccia. Appena giunto a destinazione, il gruppetto viene preso d'assalto da alcune vespe giganti che uccidono uno di loro.
Rifugiatosi in una stalla alla ricerca di aiuto, Morgan viene assalito da alcune galline giganti.
Responsabile di queste trasformazioni pare essere un cibo gelatinoso misteriosamente affiorato dalla terra che la proprietaria di una fattoria, ritenendolo un dono divino, ha usato come nutrimento per i suoi animali. A mangiare il misterioso composto, anche un gruppo di topi che, diventati giganti, contrastano l'uomo.

Commento
Bert I. Gordon torna ad ispirarsi, molto liberamente, al romanzo scritto da H.G. Wells nel 1904 *The Food of the Gods and How It Came to Earth*. Se nella prima occasione, per *Village of the Giants* (1965), aveva scelto di basarsi unicamente sulla parte del libro riguardante i bambini che si trasformano in giganti, sostituendoli però nel film con adolescenti ribelli e scegliendo un tono da commedia, da qui prende solo la parte riguardante gli animali, concentrando la sua attenzione sui topi.
Naturalmente il tono e la premessa del romanzo vengono ignorati fungendo solo da canovaccio per la messa in scena di una storia legata al genere tanto caro al regista, aggiornandolo però agli anni '70 mediante una robusta iniezione di violenza e effetti sanguinolenti.
Se le formiche di *Empire of the Ants* dell'anno successivo saranno animali difficili da gestire a livello di effettistica speciale, i topi sono certamente utilizzabili meglio e quindi Gordon, operando una – chiamiamola così – rivoluzione per quanto riguarda il suo cinema, limita l'utilizzo massiccio di fotogrammi sovrapposti per avvicinare sullo schermo uomini e animali giganti in favore dell'utilizzo di topi veri (quando sono alle prese con modellini in miniatura di case, automobili e di una roulotte).o riprodotti come modelli - creati, si dice, da un non accreditato Rick Baker (in seguito uno dei truccatori più attivi nelle grandi produzioni) – quando direttamente a contatto con gli attori.
La sovrapposizione di pellicola, invero piuttosto grossolana, viene usata per le vespe, che appaiono quasi trasparenti, e per i topi nelle scene di massa in campo lungo (e non è raro che si noti un taglio netto delle loro figure a metà schermo).
Quando nel film qualcuno spara ai topi appare evidente che non è un proiettile a colpirli bensì uno schizzo di colore rosso a simularne il sangue, meno simulato appare però il loro annegamento. Del resto in quegli anni le associazioni ambientaliste ancora non erano presenti come invece oggi sui set a verificare che agli animali non venisse arrecato alcun danno.
Nel romanzo sono due scienziati a creare e testare su animali un cibo chimico (da loro denominato Herakleophorbia IV) in grado di accelerare lo sviluppo. Diventati giganti, gli animali si rivolteranno contro l'uomo che subirà a sua volta la stessa trasformazione in un racconto dal sottotesto politico esplicito.
Gordon, invece, nel suo film liquida il discorso in maniera spiccia: gli uomini non possono ingigantirsi assumendo la pappetta che affiora dal terreno perché questa ha effetto solo su esseri di piccole dimensioni e l'origine del cibo non viene spiegata. Alla parte legata agli uomini giganti, del resto, ha già attinto per il citato *Village of the Giants*.
Anche il discorso dell'avidità umana che trasforma la natura per piegarla alla sua sete di denaro rimanendone poi vittima, tema classico del genere, viene liquidato in fretta e furia riassumendolo nel personaggio di Jack Bensington (Ralph Meeker); proprietario di una fabbrica di cibo per cani che tenta di brevettare la formula per arricchirsi, finendo ovviamente male.
Il discorso sull'avidità finisce però qui, contrariamente a ciò che accade in *Empire of the Ants*, dove sono esplicitamente la bramosia di denaro e l'assenza di scrupoli a causare il danno.
I topi non fanno paura né provocano disgusto, sono topolini alle prese con modellini in miniatura ma il loro squittio persistente è davvero insinuante.
Come per ogni film catastrofista che si rispetti, anche qui il cast comprende una star in disarmo, nella fattispecie Ida Lupino (1914-1995), attivissima in televisione e al cinema e vista in *The Adventures of Sherlock Holmes* (1939, Alfred L. Werker), *High Sierra* (1941, Raoul Walsh) e che fa un po' impressione vedere qui urlante alle prese con fintissimi vermi giganti che le si arrampicano su un braccio.
Il finale rimane sospeso con l'immagine di alcune mucche che bevono l'acqua di un lago dove si è rovesciata la pappa. Immaginabili le conseguenze dei bambini che ne berranno il latte…
Tredici anni dopo verrà prodotto un seguito, *Food of the Gods II* (in italiano *Denti Assassini*), diretto da Damian Lee, che però non riprende la storia dove Gordon l'aveva abbandonata ma la riprende a grandi linee.

Il libro *The Golden Turkey Awards* scritto nel 1980 dal critico cinematografico Michael Medved con suo fratello Harry, attribuisce il premio fittizio a *The Food of the Gods* come peggiore film di tutti i tempi avente come protagonisti dei roditori.

(Roberto Rippa)

The Food of the Gods (titolo italiano: *Il cibo degli dei*, USA, 1976)
Regia e sceneggiatura: Bert I. Gordon
Soggetto: H.G. Wells (dal suo romanzo *The Food of the Gods and How It Came to Earth*)
Musiche: Elliot Kaplan
Fotografia: Reginald H. Morris
Montaggio: Corky Ehlers
Interpreti principali: Marjoe Gortner, Pamela Franklin, Ralph Meeker, Jon Cypher, Ida Lupino
88'



Empire of the Ants

(titolo italiano: *L'impero delle termiti giganti*, USA, 1977)
di Bert I. Gordon

Trama

La subdola imprenditrice Marilyn Fryser invita alcuni potenziali acquirenti in una zona paludosa della Florida per presentare un progetto immobiliare.
Ciò che non può sapere è che i rifiuti radioattivi presenti nella zona sono penetrati nel terreno e nell'acqua trasformando le formiche in esseri giganteschi e aggressivi.

Commento

Su Internet Movie Database il voto medio dato dai visitatori a *Empire of the Ants* è, esattamente come per *Food of the Gods*, pari a 2.9 su 10, un voto certamente ingeneroso. Ingeneroso già solo per il fatto che è diretto da Bert I. Gordon e già solo questo, ai miei occhi, gli fa meritare un 7. Poi un film con una subdola Joan Collins, quattro anni prima di venire riscoperta grazie a *Dinasty* (nonché appena reduce dal set de *Il pomicione* di Roberto Bianchi Montero e di lì a poco impegnata nei porno soft *The Stud - Lo stallone* - 1978, e *The Bitch*, 1979, entrambi tratti dai romanzi di sua sorella Jackie), assediata da un manipolo di formiche giganti merita, sempre ai miei occhi, almeno due punti in più.
Perché è un film non necessario e quindi fonte di enorme piacere, come molte cose non necessarie. *Empire of the Ants*, in italiano *L'impero delle termiti giganti*, è un film coraggioso perché girato con i soldi che basterebbero a stento per realizzare una televendita con Wilma De Angelis, e chi non lo avesse visto potrebbe solo immaginare quali effetti speciali lo impreziosiscano, e perché testimonianza di un modo di fare cinema a prescindere dai mezzi.
Bert I. Gordon, che solo una volta ha potuto disporre di una giusta somma per la realizzazione di un film (*The Magic Sword* del 1962) e in tutti gli altri casi ha dovuto barcamenarsi, ha l'ambizione di creare un film che stupisca, che spaventi e che diverta. Con la scarsità di mezzi con cui ha girato, è già un miracolo che sia riuscito nel terzo intento. Però ci è riuscito.
In questa storia, tratta dall'omonimo racconto del 1905 di H.G.Wells, Joan Collins è Marilyn Fryser, una infida speculatrice impegnata nella vendita di un progetto edilizio in una zona paludosa della Florida. Lei sa perfettamente di stare truffando le persone, ciò che non conosce è l'entità del danno: la zona, infatti, è infestata da formiche rese gigantesche dallo sconsiderato e quantomeno disinvolto smaltimento di materie nucleari.
Il tema della rivolta della natura contro l'uomo viene svolto da Gordon mediante la consueta sovrapposizione di fotogrammi che ha come scopo quello di fare entrare in contatto, sullo schermo, gli attori e i formiconi ma ricorre anche, quando necessario, a porzioni di formiconi in cartapesta.
Non siamo dalle parti di *Them!*, qui siamo negli anni '70, anni di sfrenato camp, e quindi *Empire of the Ants* va visto per quello che è: un film divertentissimo, di grande intrattenimento. Insomma, un perfetto Midnite Movie, che tutti coloro che davanti a un'opera di Ed Wood Jr. riescono a non ridere solo del risultato ma anche a commuoversi per la sua ostinata voglia di fare cinema a dispetto della più totale mancanza di mezzi, apprezzeranno certamente.
Ecco perché un voto pari a 2.9/10 è assolutamente inspiegabile, a meno che i votanti non l'abbiano guardato pensando si trattasse di Kurosawa o di Straub e Huillet.

(Roberto Rippa)

Empire of the Ants
(titolo italiano: *L'impero delle termiti giganti*, USA, 1977)
Regia: Bert I. Gordon
Soggetto: H.G. Wells (tratto dal suo racconto omonimo del 1925)
Adattamento per lo schermo: Jack Turley
Sceneggiatura: Bert I. Gordon
Musiche: Dana Kaproff
Fotografia: Reginald H. Morris
Montaggio: Michael Luciano
Interpreti principali: Joan Collins, Robert Lansing, John David Carson, Albert Salmi, Jacqueline Scott, Pamela Susan Shoop, Robert Pine
89'





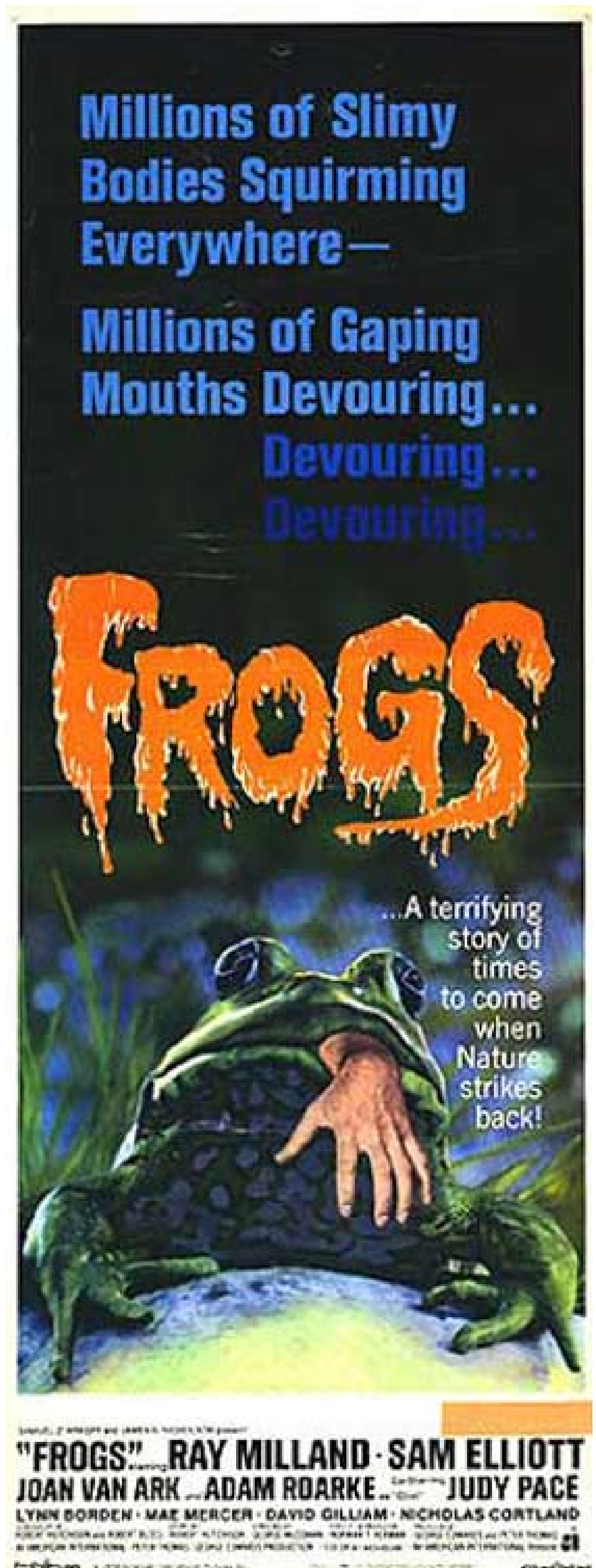
Frogs (USA, 1972)
di George McCowan

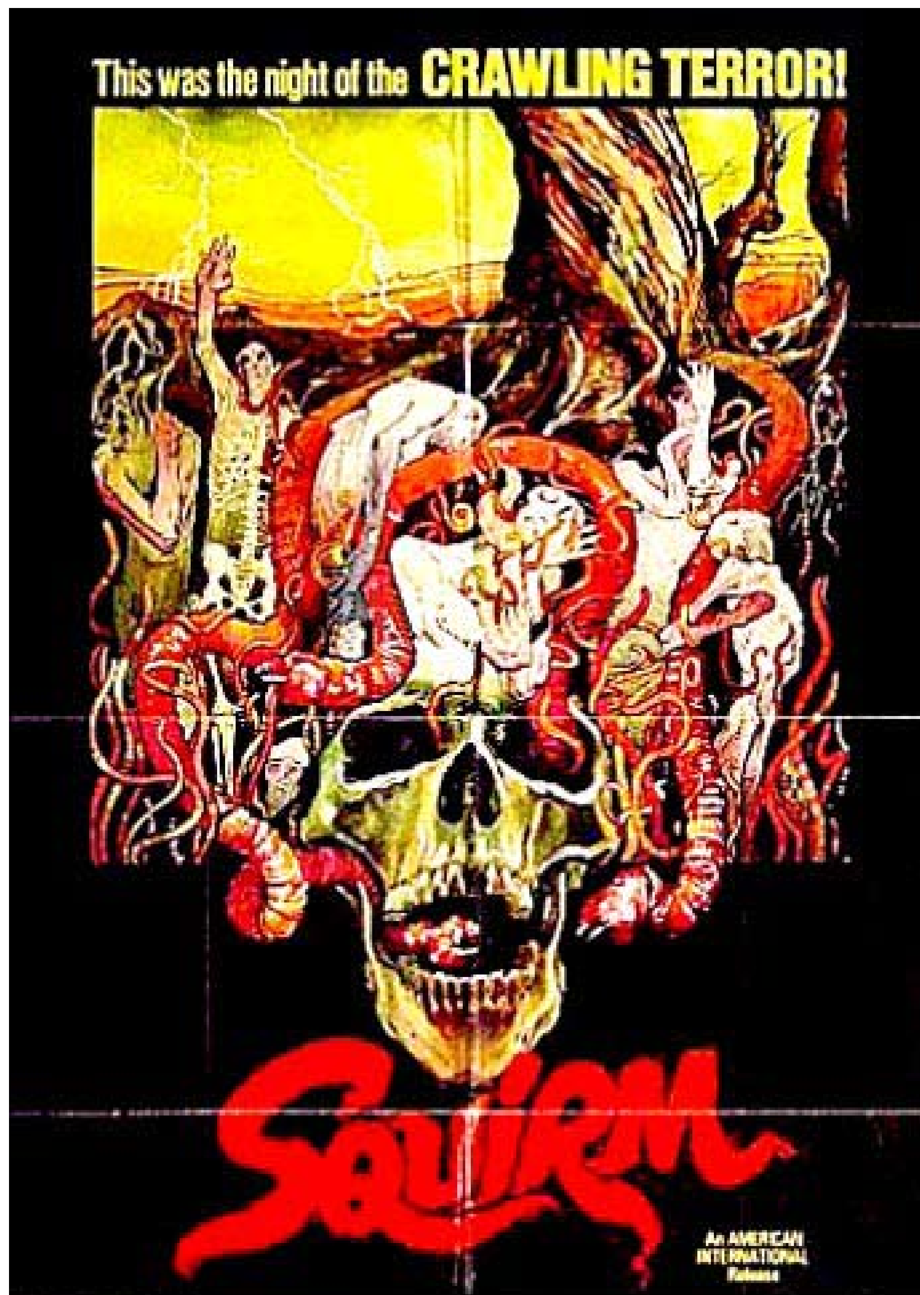
Trama
Il milionario Jason Crockett, abitualmente irrispettoso nei confronti della natura che lo circonda tanto da inquinare i dintorni della sua dimora e avvelenare gli animali che vi abitano, festeggia il 4 luglio nella sua lussuosa casa su un'isola della Florida in compagnia della sua famiglia, vittima delle sue angherie. Rane, lucertole, serpenti, tartarughe e coccodrilli sembrano meditare una rivincita nei suoi confronti.

Commento
Tipico prodotto da Drive-in - la A.I.P. lo distribuiva all'epoca per essere proiettato unitamente a *Gojira tai Hedorâ - Godzilla Vs. the Smog Monster*, 1971, di Yoshimitsu Banno - *Frogs* è un film decisamente sottovalutato nell'ambito del cinema bis.
Sebbene il titolo sia fuorviante per quanto riguarda il ruolo centrale delle rane e le morti siano suggerite più che mostrate, si tratta di un film capace di intrattenere grazie all'evidente volontà di regista e sceneggiatori di non abdicare all'esile, e un po' risibile, premessa scegliendo al contrario di trattare la materia in modo serio, tentando di fare paura con i pochi mezzi di cui dispongono.
Esempio classico del genere "natura si ribella contro l'uomo", *Frogs* appartiene a quella schiera di film – da *The Birds* di Hitchcock in poi – che, con gli opportuni distinguo, sceglie di fare a meno di mostri abnormi o comunque di fantasia, per scegliere di fare paura con animali comuni, che abitualmente non procurerebbero un solo un brivido.
Introdotto da una roboante e minacciosa affermazione (*Today the pond, tomorrow the world! – Oggi il laghetto, domani il mondo!*) che è già sufficiente per farmelo amare, il film funziona perfettamente nel suo genere a dispetto delle sue debolezze: i dialoghi usati unicamente come riempitivi, la recitazione legnosa e le rane, che non fanno nulla se non saltellare su un cadavere a fine film, lasciando il compito omicida ad altri animali.
Anche il senso di attesa di un pericolo che si sa imminente è ben giocato, con l'incombente presenza di anfibi e rettili che hanno il potere di tenere alta la tensione. Non ci sono praticamente scene in cui si veda uno degli animali uccidere un uomo (a parte una scena di lotta con un coccodrillo le cui fauci sono visibilmente chiuse con un nastro adesivo nero), e questo per evidente assenza di effetti speciali, ma il regista lavora di montaggio per farcelo credere e la sua scelta è, alla fine, efficace.
Se le interpretazioni sono nella media – bassa – di questo genere di cinema, Ray Milland si eleva sugli altri interpreti grazie alla sua bravura nell'interpretare lo scontroso protagonista. Lo stesso anno, Milland interpreterà, sempre per una produzione A.I.P. un ruolo simile in *The Thing With Two Heads* di Lee Frost.
Non un capolavoro del genere ma neppure lontanamente la schifezza che molti dicono sia.
Il direttore della fotografia Mario Tosi sarà, quattro anni dopo, idirettore della fotografia per *Carrie* di Brian De Palma.

(Roberto Rippa)

Frogs (USA, 1972)
Regia: George McCowan
Soggetto: Robert Hutchison
Sceneggiatura: Robert Hutchison, Robert Blees
Muusiche: Les Baxter
Fotografia: Mario Tosi
Montaggio: Fred R. Feitshans Jr.
Interpreti principali: Ray Milland, Sam Elliott, Joan Van Ark, Adam Roarke, Judy Pace, Lynn Borden, Mae Mercer, David Gilliam, Nicholas Cortland
91'







Squirm

(titolo italiano: *I carnivori venuti dalla Savana*, USA, 1976)

Trama

Una violenta tempesta ha il potere di fare cadere alcuni tralicci elettrici con la conseguenza di far affiorare dalla terra, rendere aggressivi e carnivori i comuni vermi.

Commento

Co-prodotto dalla American International Pictures (ma non da Samuel Z. Arkoff e James H. Nicholson) e da una casa di produzione creata appositamente che porta come nome il titolo del film, *Squirm* è il classico film a basso costo che contiene tutti gli imprenscindibili elementi del genere: dalla recitazione approssimativa degli attori, agli effetti speciali che di speciale hanno ben poco, dall'ambientazione in uno stato rurale degli Stati Uniti (nella fattispecie la Georgia), alla storia d'amore tra i due eroi, passando per un ottuso sceriffo cui saranno necessari decine di cadaveri per rendersi conto che qualcosa di strano sta accadendo nella sua contea.

Pretendere però attendibilità in un film i cui veri protagonisti sono centinaia di migliaia di anellidi assetati di sangue sarebbe quantomeno ingenuo, quindi è ovvio che ci si deve abbandonare alla visione lasciando da parte qualsiasi aspettativa in merito alla sua credibilità. In questo caso il film funziona.

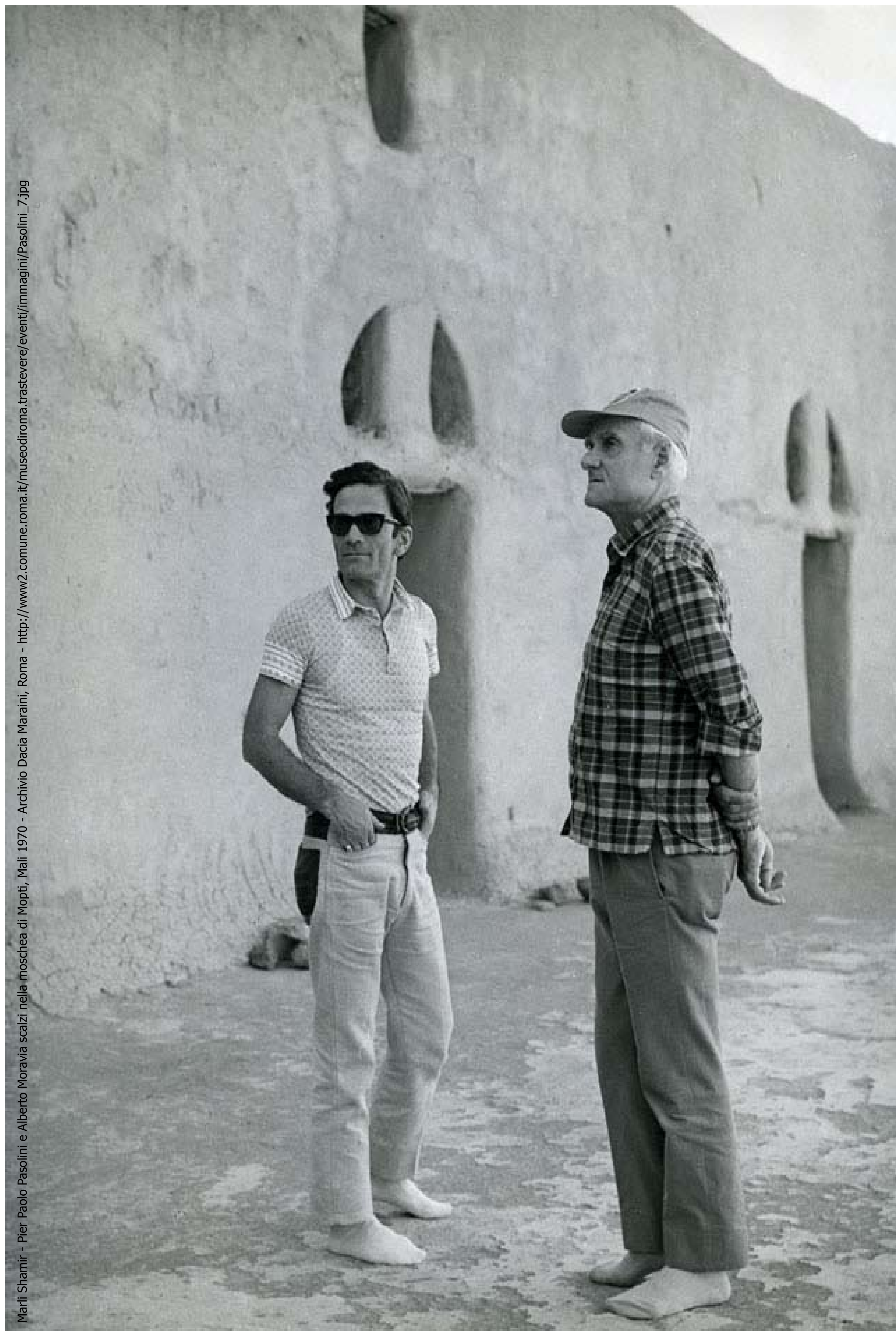
Le scene sono realizzate con vermi veri e finti (fintissimi), questi ultimi usati nelle scene in cui entrano in contatto con gli attori e il tutto finisce qui. Solo in una scena viene usato un effetto speciale piuttosto efficace – i vermi che scavano nella faccia di uno dei personaggi – e la sua paternità è attribuita a Rick Baker, questa volta accreditato, al contrario di ciò che accade in *The Food of the Gods*.

Come già in *Rats – notte di terrore* di Vincent Dawn (alias di Bruno Mattei), con le sue cavie tinte di nero a simulare orribili topi, anche in *Squirm* si supplisce alla mancanza di qualità degli effetti con la quantità di animali stomachevoli. Il risultato sarà meno credibile ma certo più disgustoso. Inattendibile, improbabile, a tratti rivoltante per la quantità di vermi che vi appaiono. In una parola: da vedere (sempre che si sia disposti a vedere chili di vermi uscire da muri, rubinetti e corpi umani)!

(Roberto Rippa)

Squirm

(titolo italiano: *I carnivori venuti dalla Savana*, USA, 1976)
Regia, sceneggiatura: Jeff Lieberman
Musiche: Robert Prince
Fotografia: Joseph Mangine
Montaggio: Brian Smedley-Aston
Interpreti principali: Don Scardino, Patricia Pearcy, R.A. Dow, Jean Sullivan, Peter MacLean, Fran Higgins
93'



Marli Shamir - Pier Paolo Pasolini e Alberto Moravia scalzi nella moschea di Mopti, Mali 1970 - Archivio Dacia Maraini, Roma - http://www2.comune.roma.it/museodiroma.trastevere/eventi/immagini/Pasolini_7.jpg

Perle di stile

Perle di stile, ovvero la Critica con la 'c' maiuscola. La critica fatta con il cuore in mano, con la passione dell'occhio e la sagacia del cervello. Brani estratti e rubati, riproposti in un contesto differente, in un'epoca diversa, al lettore che incrocia per caso (chi più, chi meno) queste pagine, per cercare di raccontare - con le parole d'altri - che il cinema non è solo quello che vedono gli occhi ma un mare profondo tutto da esplorare, per imparare a guardare oltre la superficie fino al fondo del visibile, fino al fondo del mare.
Questo mese pubblichiamo due recensioni, di Pier Paolo Pasolini e Alberto Moravia, a proposito d'uno dei maggiori capolavori di Marco Ferreri, uno dei suoi film più celebri e popolari, distribuito addirittura nelle edicole d'un paese come l'Italia che ad undici anni dalla sua morte (Parigi, 9 maggio 1997) ed ottanta dalla sua nascita (Milano, 11 maggio 1928) pare essersi (quasi) completamente scordato del suo passaggio su questo pianeta.
Buona visione!

La grande abbuffata
(*La grande bouffe*, Francia-Italia/1973)
di Marco Ferreri (123')

Regia: Marco Ferreri; soggetto: Marco Ferreri; sceneggiatura: Marco Ferreri, Rafael Azcona; fotografia (Eastmancolor, 1x1:66): Mario Vulcani; suono: Jean-Pierre Ruh; scenografia: Michel De Broin; costumi: Git Magrini; musica: Philippe Sarde; montaggio: Ruggero Mastroianni, Amedeo Salfa, Claudine Merlin, Gina Pignier; interpreti: Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Ugo Tognazzi, Andréa Ferréol, Solange Blondeau, Florence Giorgetti, Michèle Alexandre, Monique Chaumette, Henri Piccoli, Maurice Dorléac, Simon Tchao, Louis Navarre, Bernard Menez, Cordelia Piccoli; produzione: Alain Coiffier, Jean-Pierre Rassam, Edmondo Amati per Mara Films (Parigi), Les Film 66 (Parigi), Capitolina Produzione Cinematografiche (Roma); origine: Francia, Italia; durata: 123'.

Pier Paolo Pasolini

I quattro brevi prologhi che precedono il corpo del racconto della *Grande bouffe* sono quattro brevi ritratti di personaggi. Sono eseguiti esattamente come potrebbe eseguirli un pittore che, dopo aver scoperto le regole della prospettiva, avesse scoperto anche le regole del movimento. L'immobilità «figurativa» resta sostanziale. La prospettiva – illusoria esattamente come negli affreschi di Masaccio o negli olii del Caravaggio, o nei disegni di Courbet – e il movimento sono accessori.
I movimento tenderebbe a creare una composizione a tutto tondo, cioè qualcosa di simile alla scultura, ma non è così. Infatti lo schermo è piatto, e come la prospettiva, anche il movimento è piatto. Esso consiste, da parte della macchina, in una serie di cambiamenti di angolazione e di distanza dal personaggio, la cui successività costruisce appunto qualcosa di immobile, e, da parte del personaggio, in una serie di gesti e cambiamenti di posizione che tendono a definirlo interiormente, nella sua intimità e non nella sua azione.
I quattro ritratti dei protagonisti, in questa loro immobilità – lucidamente accentuata dalla lunghezza «esasperata» (come si dice in gergo) delle inquadrature – riescono profondamente enigmatici.
Sembrerebbe che Ferreri non abbia voluto presentare i suoi personaggi - in questi quattro lussuosi ritratti - chiarendoli subito allo spettatore, ma abbia voluto piuttosto renderglieli oscuri. Quattro ritratti in piedi, contro il fondo, perfettamente qualificato e datato del loro ambiente, colti in una sintesi di gesti abitudinari e quotidiani che, nel momento stesso in cui li caratterizzano li tolgono per sempre alla nostra comprensione fissandoli nella ontologicità allucinato-ria dell'esistenza corporea. Questi quattro enigmatici ritratti di quattro persone medie della buona borghesia degli anni Settanta (un alto magistrato e un coreografo francesi, un pilota e un proprietario di ristoranti italiani) sono stupendi. Lo scarlatto e il sanguigno degli «interni» francesi, e il profondo, cimmerio azzurro-grigio degli esterni – dove l'agio si confonde con una tristezza infinita, e la ricchezza tradizionale ha il colore del piombo – si addensano intorno alla carne insana dei personaggi, definendone un'indecifrabile decisione interiore. Tutto il passato vi è sintetizzato (nel cinema il colore di una parete, il luccichio di un coltello, il disegno dell'ala di un aeroplano immobile, possono avere, in un solo inarticolato «segno» espressivo, tutta la complessità di una frase proustiana); il presente vi è analizzato in una serie di gesti che hanno una strana determinazione, quasi invasata, nella sua calma aprioristica «alla De Sade»: ma niente più.
È così – colti in questi loro gesti quotidiani per una partenza verso il week-end, resi enigmatici dalla loro eccessività – che questi personaggi ci restano nel cuore: quasi sacerdoti ironici di un rito (che nascondono dietro una smorfia di umorismo e di grave corporeità non priva di volgarità borghese, un loro oscuro fanatismo, chissà attraverso quali strade acquisito e fissato per sempre).
Questa ritualità – in cui la vita quotidiana, realistica e quindi comica – trova una ambigua forma di sublimità – riapparirà solo saltuariamente, poi, nel corso del vero e proprio racconto: specialmente, com'è giusto, nei momenti culinari «pantagruelici» (ma sempre «ridotti» dall'apriorismo alla De Sade, che da alla loro eccezionalità , una «naturalezza» per così dire illuministica, mostruosamente razionale, tendente a minimizzare il «mistero»).
I nostri quattro protagonisti dei ritratti del proemio hanno infatti deciso di uccidersi attraverso un'ingestione smisurata di pietanze raffinate. Dunque era in questo che consisteva l'enigmaticità della loro rappresentazione in un loro iniziale momento di vita quotidiana puramente esistenziale. Era in questo che consisteva il nucleo o principio narrativo del film.
Va detto subito che le ragioni per cui i quattro amici decidono di uccidersi attraverso questa «abbuffata» comunitaria restano non solo implicite, ma addirittura arbitrarie: pertengono per definizione alla categoria dell'ontologico. Non le si sapranno mai.
Da questa premeditata arbitrarietà , o vero e proprio partito preso, del lasciare non dette le ragioni che spingono i protagonisti a suicidarsi, nasce un doppio registro interpretativo del film o perlomeno due elementi interpretativi conduttori, che valgono contemporaneamente, senza che alla fine nessuno dei due prevalga, lasciando dunque l'opera, piuttosto che sospesa, sdoppiata.
Primo elemento interpretativo: l'ontologia («quattro persone decidono di cercare insieme la morte mangiando in modo spropositato») pertiene all'irrazionalismo neorealistico, investito su nuovi contenuti: personaggi borghesi anziché popolari, Parigi anziché la periferia urbana italiana centro-meridionale.
Il neorealismo (magari giunto al limite felliniano) investito su Parigi fa uno strano effetto. Ma: l'ambiente del film – cioè la vecchia casa avita dell'alto magistrato – è tipicamente neorealistica: il bric-à -brac, il disordine, l'emarginazione urbanistica, la vivacità figurativa, la paccottiglia «fanée», il giardino in disuso pieno di bestie da cortile e in mezzo - situazione bizzarra - un albero sotto il quale Boileau veniva a ispirarsi per le sue poesie, ecc. ecc. costituiscono un vasto armamentario neorealistico. Alla tecnica narrativa neorealistica

pertengono le «puttane» assoldate, che irrompono nella vicenda con tutta la «vivacità» – fatta propria dal regista – della loro professione, a polverizzare ulteriormente in ghirigori e in gag la vicenda già di per sé è frammentaria del film. E infine di stretta osservanza neorealistica è appunto la polverizzazione del racconto. Esso procede coralmente a «frammenti» in cui il passaggio del tempo è dato da una serie di «ricominciamenti» fittizi («attacchi» da «interni», dove un episodio finisce, ad «esterni», dove un altro ne ricomincia, e viceversa): polverizzazione accentuata da «pretestualità» narrative aggiunte al tema centrale dell'ingestione del cibo (la «Bugatti» per il pilota appassionato di meccanica, l'amore per una commensale - che piano piano assurgerà a co-protagonista per l'alto magistrato rimasto sessualmente «puer», le «manie» sessuali del pilota italiano, l'omosessualità del coreografo francese ecc. ecc.). Anche le reazioni dei vari personaggi di fronte allo svilupparsi di una situazione voluta da loro (il suicidio per cibo) sono del tutto arbitrarie, nascondono intenzioni inesistenti (irriducibili a una logica che in effetti non c'è: la logica che li spinge al suicidio). Per esempio l'inalberamento accanito e ottuso del pilota che a un certo momento si ribella urlando chiaro e tondo che «è assurdo volersi uccidere a furia di mangiare», e se ne va (per poi morire di un colpo sotto la neve, sulla «Bugatti») non è in alcun modo giustificabile, se non attraverso una logica lapalissiana. Anche la morte del cuoco (il delizioso Tognazzi) è fuori da ogni rigore logico: se la morte doveva essere per indigestione, perché egli muore, praticamente, per una masturbazione, che appartiene all'ordine dei pretesti narrativi aggiunti a quello centrale del mangiare? Inoltre, perfettamente, totalmente, neorealistico è il dialogo, dove mai la parola è pregiata, a causa dell'assoluto privilegio conferito alla chiacchiera. La lingua di tutto il film non è mai non solo espressiva, ma nemmeno referenziale: essa è solo e semplicemente «fatica». Si parla solo per parlare, e si parla sempre d'altro: ma questo «altro» è insignificante. E il «più o meno» piccolo-borghese.
Seconda ipotesi interpretativa: l'ontologia della decisione di morire d'indigestione è simbolica. Essa è un'ontologia che riguarda l'intera esistenza umana: una variante assurda e illogica delle forme che può assumere il desiderio di morte. In tal caso al film verrebbe conferita un'aria metafisica. Cosa che in parte, infatti, avviene. Tutta la parte «visiva» ha questo carattere metafisico, sia nel senso minore che è il momento surrealistico del neorealismo (la paccottiglia scenografica, la casa da ricchi «barboni», la bizzarria psicologica, sotto il segno zavattiniano, allargato, de «gli uomini sono matti»): ma anche in un senso più alto e cosmico, quasi kafkiano. E il tremendo, plumbeo grigiore di ogni inquadratura, che fa del film muto un altro film rispetto a quello parlato.
La simbologia dell'assunto «suicidio comune per indigestione» resta però come inerte, è incapace di sviluppi, cioè di proliferare metafore. Essa pare non avere altra possibilità che iterare l'affermazione di sé all'infinito. Una volta posta l'ipotesi del teorema: «Dati quattro uomini che hanno deciso di suicidarsi, e che questo suicidio consiste in una orribile ingestione di cibi da buongustai, quali sono gli effetti che ne conseguono e i significati che si rivelano?» tutto finisce li, nell'impostazione. Il «come dovevasi dimostrare» accade, ma senza dimostrazione. Bisognerà dedurne che il «principio metafisico e metaforico» di Ferreri è inarticolato, arbitrario e non dialettico, tale da produrre ripetizioni e non evoluzioni, e che, di conseguenza, il ghirigoro concentrico che ne consegue è – proprio attraverso la sua rozza ambiguità – il segno di una contestazione assoluta, che mette in scacco «globalmente» la logica del reale, non ammettendo la possibilità di alcun genere di logica?

Fonte:
Pier Paolo Pisolini, *Cinema Nuovo*, settembre-ottobre 1974.

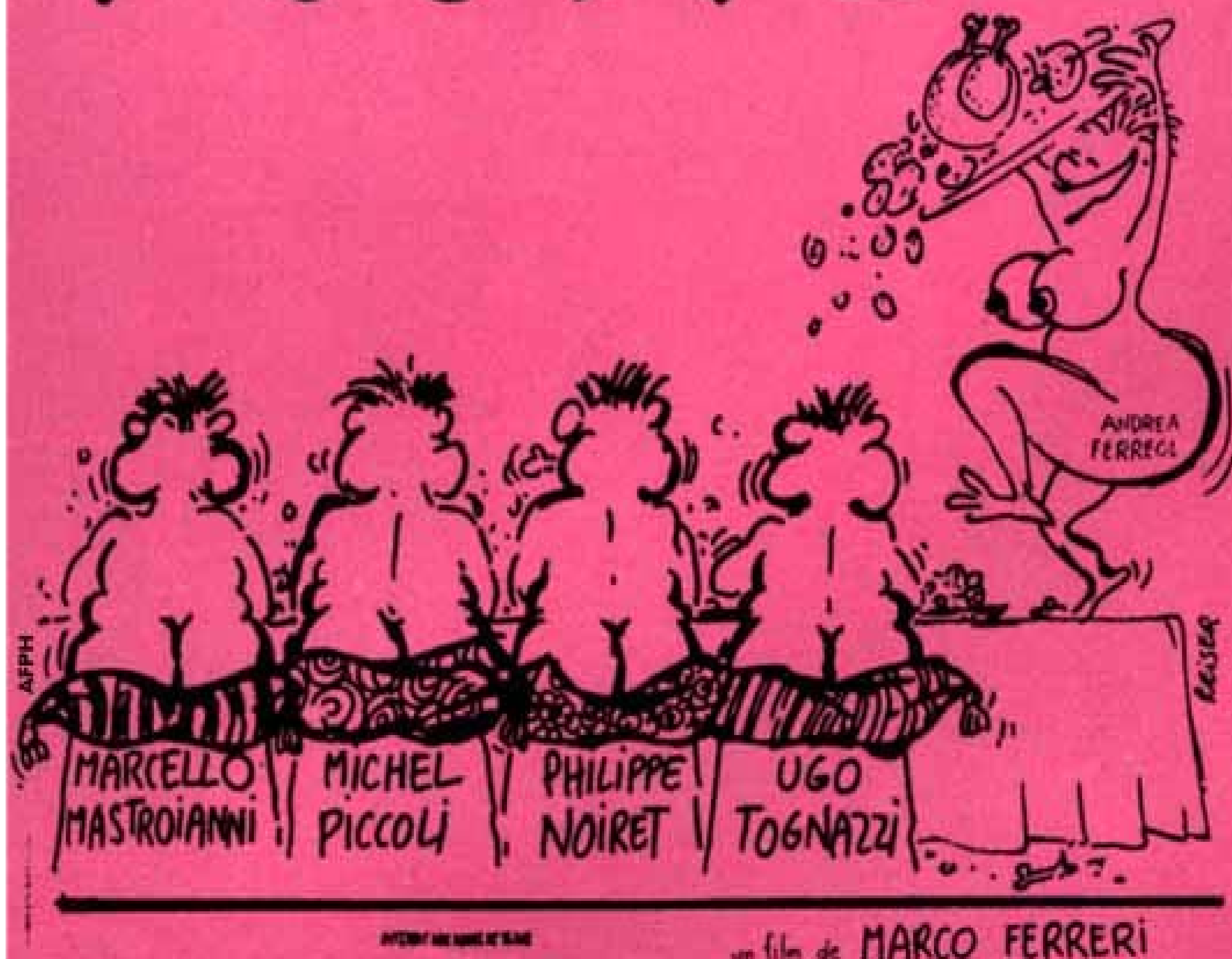


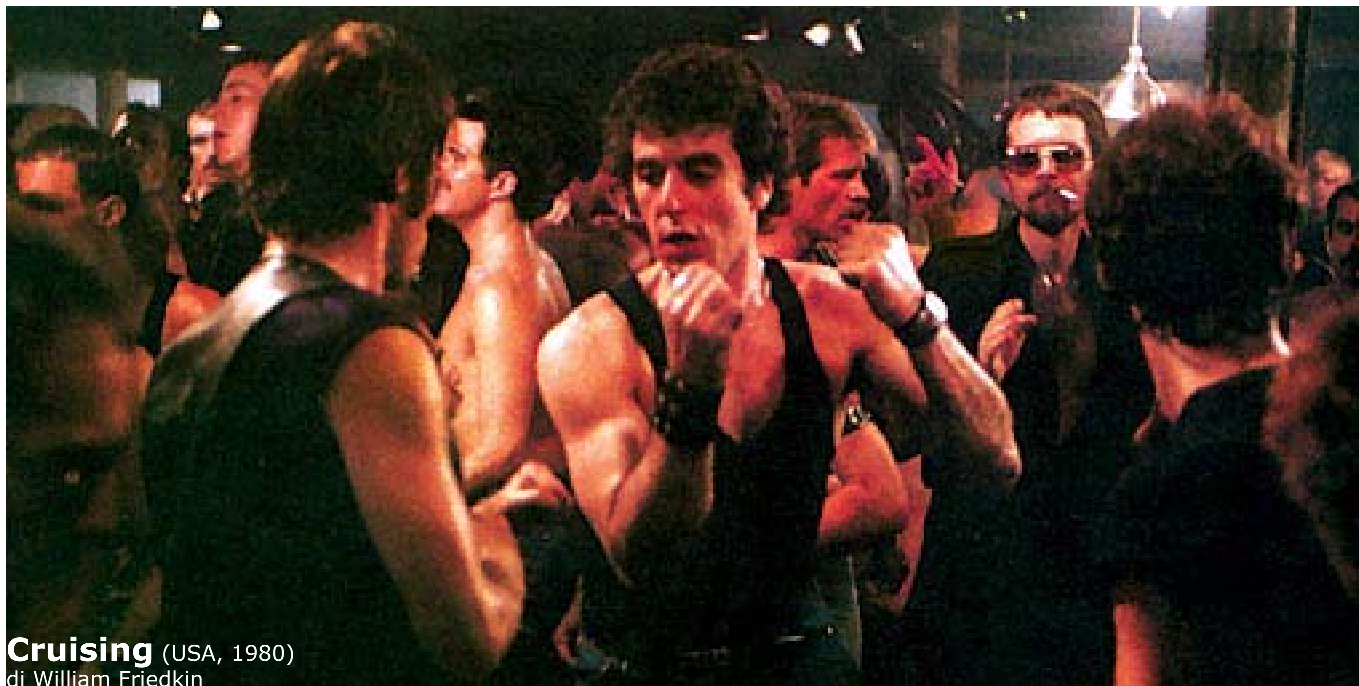
Alberto Moravia

Ho visto ieri sera *La grande bouffe* di Marco Ferreri e mi è sembrato a un tratto di capire che le proteste degli spettatori di Cannes e altrove contro questo film e contro altri non meno inconsueti come quello di Bertolucci, erano quelle di una società in fondo formalista contro l'infrangimento delle norme di buona creanza da lei stessa istituite. Con *Tango* si potevano avere dei dubbi; con *La grande bouffe*, no. In realtà la buona educazione vieta che si parli delle proprie prodezze erotiche come dei disturbi della digestione. Non si tratterebbe dunque di morale; ma di galateo. La differenza è importante: la morale proibisce di fare certe cose tanto in pubblico che in privato; la buona educazione vieta di farle in pubblico ma le ammette in privato. Alla luce di queste riflessioni *La grande bouffe* sarebbe dunque nient'altro che un film «maleducato». Ma sarà poi vero? La storia è delle più semplici, della semplicità, però, lineare e dimostrativa che è propria degli apologhi. Dunque, un pilota, un giudice, un proprietario di ristorante e un animatore di programmi televisivi decidono di abbandonarsi senza freni alle loro due passioni dominanti, la gola e la lussuria. A questo fine, organizzano un'orgia di tipo classico, del genere della cena di Trimalcione, in una vecchia dimora parigina in stile liberty cioè dell'ultimo periodo egemonico della borghesia. Il cibo, in abbondanza strabocchevole e inverosimile, sarà cucinato dai quattro amici medesimi; il sesso sarà fornito da alcune compiacenti professioniste. Ora si sa come finivano le orge ai tempi di Petronio: con un sonno riparatore. Ma Ferreri, come abbiamo già detto, ha voluto fare un apologo, ha inteso dimostrare qualche cosa. Così i quattro amici si autocondanneranno a una specie di suicidio "erotico-gastronomico". Con lo stomaco traboccante e i genitali svuotati, moriranno uno dopo l'altro, mangiando e copulando. Nella casa non resteranno che i cani a ululare alla morte. Marco Ferreri è il nostro regista più autenticamente ed esclusivamente moralista. Il suo moralismo può esprimersi in maniera direttamente realistica; oppure allegorica; oppure ancora fondendo realismo e allegoria; ma gli sarà sempre preclusa l'invenzione stilistica nonché la sospensione del giudizio. L'invenzione di Ferreri è nudamente contenutistica; e il suo giudizio è sempre incombente. Ne segue una rappresentazione spietata e senza sfondi positivi che oscilla tra *l'humour* nero e la satira di costume e rivela una lontana archetipica origine cristiana anzi biblica. *La grande bouffe*, prim'ancora che un attacco al "sistema" occidentale, com'è, per esempio, *Il fascino discreto della borghesia* che in fondo tratta lo stesso argomento, è una specie di sacra rappresentazione in cui è descritta la fine che aspetta i ghiottoni e i lussuriosi. Mentre Buñuel è "attuale", Ferreri, almeno in questo film, è "eterno"; e infatti non ci si meraviglierebbe troppo di vedere, alla fine, alcuni diavoli armati di forconi portarsi via le anime dei quattro protagonisti. Dunque Ferreri non è un "maleducato" che indulge a peti e a rutti; ma un predicatore vuol ricordare che al mondo non ci sono soltanto il cibo e il sesso. Questo predicatore è forte, fortissimo soprattutto nella rappresentazione schifata e crudele della bulimia dei suoi personaggi. In questo senso *La grande bouffe* è un film di notevole originalità, geniale in più punti e, nel suo genere, unico. I caprioli, i porcellini, i volatili, le bistecche, le pastasciutte, le minestre, le terrine e i budini di Ferreri hanno la verità nera e dannata del peccato che si commette non solo per piacere ma anche per empia sfida. I personaggi mangiano con voracità, con gusto, con stanchezza, con sforzo mai semplicemente con appetito. Il mangiare per loro è un vizio, non un bisogno. Invece lo stesso non si può dire del sesso che, nel film, dovrebbe avere la stessa importanza peccaminosa del cibo. Forse i peccati si escludono e bisogna trattarli uno per volta; forse Ferreri non ha l'ossessione del sesso come del cibo. Certo i suoi seni, i suoi pubi, le sue natiche femminili non hanno la necessità e la plasticità dei suoi arrosti e delle sue minestre. Il migliore dei quattro attori è Philippe Noiret, un ghiottone e un erotomane triste e intelligente. Ugo Tognazzi ha delle impennate di bravura grottesca. Michel Piccoli è soltanto convincente. Marcello Mastroianni non è neppure questo. Una menzione speciale merita Andrea Ferreol, dal nudo rubensiano, brava nella lussuria come nella ghiottoneria.

Fonte:
Alberto Moravia, *Al cinema*, Bompiani, Milano, 1975.

LA GRANDE BOUFFE





Cruising (USA, 1980)
di William Friedkin

Trama
New York: nel fiume Hudson, a New York, vengono rinvenute parti di corpi maschili.
La polizia ritiene si tratti dell'opera di un assassino seriale che incontra le sue vittime nei locali gay della città, le stupra per poi ucciderle mutilandole. Il poliziotto Steve Burns viene assegnato al caso, che lo porterà a muoversi in incognito nella scena sado-maso della città in cerca di indizi che lo conducano all'assassino.

Nancy Gates: *Why don't you want me anymore?*
Steve Burns: *What I'm doing is affecting me.*

Commento
Tratto dall'omonimo romanzo scritto da Gerald Walker, giornalista del New York Times (almeno così pare, trovare informazioni sull'autore pare impossibile, tanto da far sospettare ad alcuni che si tratti di uno pseudonimo), *Cruising* è sin dalla sua uscita un film discusso e controverso al punto da rendere incredibile il fatto che una major (la Lorimar, sussidiaria della Warner Bros.) abbia deciso di produrlo.
Il film si apre sull'immagine di un braccio mozzato che galleggia nel fiume Hudson. La polizia ritiene che sia opera dello stesso assassino che si è già reso responsabile di due omicidi, vittime uomini gay. Non avendo alcuna traccia da seguire, il capitano Edelson assegna all'ambizioso poliziotto Steve Burns, che presenta le stesse caratteristiche fisiche delle vittime, il compito di addentrarsi in incognito nel circuito dei club s/m gay di New York. Completamente scoperto in termini di protezione e collaborazione, Burns si trasferisce nell'area dove l'assassino ha colpito e inizia il suo viaggio all'interno della scena "leather".
Pesantemente contestato, sia durante la sua lavorazione che alla sua uscita, dalla comunità e dalle associazioni gay statunitensi che ne mettevano in discussione il ritratto parziale e unilaterale, con gli uomini che paiono occupati principalmente a frequentare parchi e locali truci dove lanciarsi in attività sessuali estreme, ma anche per l'associazione gay=persona affetta da disturbi mentali, il film venne accolto molto malamente dalla critica e di conseguenza dal pubblico, trasformandosi in un fiasco. Non che i contestatori avessero tutti i torti: la scena gay è rappresentata come un mondo parallelo, nascosto e privo di rapporti umani, popolato da simil-vampiri che vivono nell'ombra. La separazione tra la scena gay e il resto del mondo viene esplicitata da una New York fotografata come solare contrapposta ai locali bui, nascosti e luridi. L'accusa di omofobia viene però in parte amplificata dal fatto che il film risale a quasi trent'anni fa, quando la rappresentazione di personaggi apertamente gay sul grande schermo era un evento raro e raramente positivo. Chissà se, uscendo oggi, le reazioni sarebbero uguali, anche se è lecito pensare che, in tempi di politicamente corretto, potrebbero essere altrettanto, se non più, violente. Comunque, la pubblicazione del, comunque atteso, DVD è stata in gran parte ignorata dai siti che trattano tematiche gay.
Rimane il fatto che negare che nel film (e, pare, ancora più nel libro da cui è tratto) il collegamento tra omosessualità e squilibrio mentale esista sarebbe errato, anche se Friedkin scaglia il sasso e tenta di nascondere la mano proponendo dei paralleli abbastanza casuali e non unendo alcuno dei puntini disseminati nella storia. Non aiuta a difendere il film dalle accuse il fatto che in una scena ambientata in un luogo di scambio nel Central Park appaia, scritta su un muro, la frase *We Are Everywhere* ("Siamo ovunque"), inno positivo di Stonewall, qui usato in un'accezione volutamente negativa, inquietante e minacciosa.
Eliminando il riferimento alle polemiche e tornando a concentrare l'attenzione unicamente sulla storia narrata, allo spettatore può restare l'impressione che Friedkin non sia riuscito a maneggiare bene il materiale di cui disponeva, forse a causa delle proteste che hanno accompagnato la lavorazione del film, sicuramente per le preoccupazioni della casa di produzione, poco incline ad affrontare un divieto che ne avrebbe pregiudicato le sorti commerciali. Va però precisato che si parla anche di 40 minuti di film caduti sul pavimento della sala di montaggio per permettere al film di uscire, evitando che venisse classificato come X, categoria destinata ai film pornografici e al sicuro fallimento di una pellicola non appartenente al genere.
Questi quindi potrebbero essere i motivi per cui il film, quando l'ambientazione esce dai club clandestini, diventa un giallo normale, non particolarmente riuscito, dalle molte incongruenze e nemmeno troppo appassionante e per cui il personaggio interpretato da Al Pacino pare tagliato con l' accetta malgrado l'interpretazione degna. Se il suo personaggio vive sullo schermo una crisi d'identità fatto di inconciliabilità tra eterosessualità e omosessualità - e conseguente attrito che può portare alla follia (uno tra i principali motivi per l'accusa di omofobia) - le motivazioni sono deducibili solo dallo spettatore in quanto il personaggio non cresce, limitandosi ad apparire come testimone della scena, più che investigatore nella stessa.
I 40 minuti tagliati nel montaggio definitivo, a quanto dichiarato da Friedkin, dovrebbero essere andati persi per sempre e quindi non ci si potrà aspettare più un'edizione integrale.
Pur tenendo in considerazione i suoi numerosi difetti, *Cruising* merita una visione per l'uso che Friedkin sa fare della tensione e per l'atmosfera morbosa, buia e sudata di alcune scene, che alla fine rappresentano la parte migliore del film. Non fosse per questo, il film potrebbe essere anche visto come una testimonianza del sesso cinematografico nell'era pre-AIDS.

(Roberto Rippa)

Curiosità
Brian De Palma avrebbe voluto portare sullo schermo il romanzo di Walker, ma non riuscì a ottenerne i diritti per lo sfruttamento cinematografico. Lo stesso anno porterà nelle sale il suo *Dressed To Kill* (*Vestito per uccidere*).

Mentre il film veniva girato, spesso in luoghi reali, non ricostruiti in studio, gli attivisti delle associazioni gay erano soliti disturbare le riprese riflettendo sul set la luce di riflettori piazzati sui tetti dei palazzi o del sole con specchi, usando inoltre musica ad alto volume o fischietti per impedire la registrazione del suono in presa diretta.
Nel corso della scena in cui un uomo sdraiato su un letto viene accoltellato, Friedkin ha inserito alcuni fotogrammi di un film pornografico gay. L'inserimento è ora intellegibile grazie all'avanzamento lento dei lettori DVD.

Ed O'Neill, poi protagonista della sitcom *Married with Children* (*Sposati...con figli*), appare nel film accreditato con il suo nome completo Edward nel ruolo di un poliziotto .
Alla sua uscita nelle sale, il film veniva preceduto da un cartello che precisava che la storia raccontata non era rappresentativa della comunità gay.
Friedkin è autore di un altro film molto discusso che tratta una tematica gay: *The Boys in the Band* (*Festa per il compleanno del caro amico Harold*, 1970). Tratto dall'omonima pièce teatrale off-broadway di Mart Crowley, debuttò nel 1968.

Cruising (USA, 1980)
Regia, sceneggiatura: William Friedkin
Soggetto: Gerald Walker (dal suo romanzo omonimo)
Musiche: Jack Nitzsche
Fotografia: James Contner
Montaggio: Bud Smith, M. Scott Smith (riedizione)
Interpreti principali: Al Pacino, Paul Sorvino, Karen Allen, Richard Cox, Don Scardino, Joe Spinell, Jay Acovone
102'

DVD
Etichetta: Warner Home Video

Collegamenti

Recensione di Giovanbattista Brambilla (CulturaGay.it):
http://www.culturagay.it/cg/recensione.php?id=160

Reazioni al film (Wikipedia):
http://en.wikipedia.org/wiki/Cruising_(film)#Reaction



God Save The Queen

di Alessio Galbiati

"The Queen" è un film pornografico. Come è pornografia il sesso nei film pornografici, qui è pornografia la realtà. In un porno l'operazione verte sulla costruzione della messa in scena d'un atto sessuale (in tutte le sue possibili varianti) e lo squallore è dato dall'irrealtà della stessa messa in scena. Quel che viene spacciato per vero è solo messa in scena. Allo stesso modo della regina piangente, la pornostar gode, ma per entrambe sappiamo che probabilmente non è nemmeno troppo vero. Il mondo dei media condiziona l'intera vicenda e Stephen Frears consciamente o meno si lascia trascinare in esso. La storia è da rotocalco, una specie di retroscena dei potenti da rivista, il che non esclude facili emozioni o commozioni. Ipotizzando che quel che viene raccontato nel film sia totalmente falso, come potremmo giudicare l'operazione? "The Queen" di Stephen Frears sarà percepito negli anni a venire come una specie di documentario su quanto accaduto? Ottimo il cervo, capace di dare una ventata d'umanità ad un film dove il popolo è isterico, il premier un pivello, l'assistente cinico, il principe senile e la regina disarmante.

La storia dovreste conoscerla già o quantomeno averne sentito parlare: durante la prima settimana di settembre del 1997, a seguito della tragica morte della Principessa Diana, la corona britannica vacilla non riuscendo a produrre una reazione credibile di fronte al dramma mediatico che ha sconvolto il pianeta. In questo film l'inglese Stephen Frears ci racconta il "dietro le quinte" di quei giorni seguendo la regina Elisabetta II (intrerpretò per la tv inglese anche Elisabetta I) nelle sue amletiche tribolazioni fra familiari più o meno stralunati e giovani primi ministri alle prese con la calibratura della propria immagine mediatica.

La logorroica ripetizione del termine "messa in scena" è decisamente voluta. Messa in scena. Messa in scena. Messa in scena. Che non significa per forza falso, ma gli si avvicina di molto.

The Queen (UK-Francia-Italia/2006)
di Stephen Frears (103')
Regia: Stephen Frears; sceneggiatura: Peter Morgan; fotografia: Affonso Beato; montaggio: Lucia Zucchetti; scenografie: Alan MacDonald; costumi: Consolata Boyle; interpreti: Helen Mirren, Michael Sheen, James Cromwell, Sylvia Syms, Alex Jennings, Helen McCrory, Roger Allam, Tim McMullan; data di uscita (ita): 15/11/2006.

La depalmiana finestra sul cortile

di Emanuele Palomba

Omicidio a luci rosse
(*Body Double*, USA/2007)
di Brian De Palma (109')

Sono un convinto ed acerrimo nemico dei remake, ma con una sola eccezione.
La eccezione ha nome e cognome: Brian De Palma.
L'ottimo cineasta americano infatti è sempre riuscito ad "*ispirarsi*" a capolavori del passato (soprattutto film di Hitchcock), senza però mai girare semplici riadattamenti o sterili "copie a colori".
Omicidio a luci rosse è probabilmente il miglior esempio di rivisitazione (credo sia questo il termine più appropriato) di un capolavoro del cinema hitchcockiano che sia mai stato girato: con il suo inconfondibile stile il buon Brianone, "ispirandosi" all'indimenticabile *Rear Window* (*La finestra sul cortile*), e mantenendo i principali concetti alla base del soggetto, sceneggia e dirige un piccolo capolavoro di quello che molti inutili personaggi definiscono storcendo un po' il naso "*Cinema di Genere*".

Jake Scully (Craig Wasson) è un mediocre attore di B movies horror, quelli in cui conta oltre al far vedere un po' di vampiri e sangue anche mostrare qualche bellezza in costumi discinti.
Il nostro attorucolo è afflitto da una fobia davvero debilitante per il mestiere che svolge: è infatti claustrofobico, e ciò gli impedisce di interpretare il suo personaggio che per evidenze sceniche deve stare spesso rinchiuso ed al buio (interpreta un vampiro).
E siccome le sventure non vengono mai da sole, oltre a restare disoccupato, Jake perde anche la sua fidanzata, che decide di lasciarlo.
Dopo la partecipazione a una serie di infruttuosi provini, incontra quasi per caso Sam (Gregg Henry) che, spacciandosi per un vecchio amico, gli offre di sistemarsi per qualche tempo nel suo bellissimo loft, che resterebbe vuoto a causa di un imminente viaggio.
Ovviamente Jake accetta, spinto anche da una peculiare ed interessante particolarità di questo attico: è possibile infatti ammirare praticamente ogni sera la bella e disinvolta dirimpettaia Holly (una esordiente Melanie Griffith) mentre dà spettacolo delle sue "grazie".
Dopo aver assistito impotente all'efferato omicidio della ragazza, Jake inizierà una sua personale e goffa indagine, che lo porterà a far luce sull'intrigo in cui è stato coinvolto.
Nulla è infatti come sembra.

De Palma dirige a modo suo, proponendoci delle sequenze di straordinaria intensità e qualità facendo, al solito, ampio uso di piani sequenza e di arditi movimenti di camera.
Il contrappunto musicale, del già citato Pino Donaggio (con De Palma anche negli ottimi *Vestito per uccidere* e *Blow out*) , è assolutamente perfetto.
La claustrofobia di Jake ci viene mostrata in modo non del tutto differente da come Hitchcock affrontò la paura delle grandi altezze di James Stewart in *Vertigo*, mettendo in evidenza, ancora una volta, la grande capacità del regista di ispirarsi al meglio del cinema giallo/thriller.
In particolare possiamo apprezzare una straordinaria sequenza in cui il protagonista, preso da un attacco di claustrofobia in seguito ad un lungo inseguimento, vede le pareti di un tunnel stringersi e di fatto catturarlo, rendendolo impotente nei confronti del suo "antagonista".
L'ottimo Brian va anche oltre il puro *esercizio di stile*, che spesso ha rappresentato un limite per il suo Cinema, e coinvolge lo spettatore con una narrazione incalzante ed a tratti frenetica supportata dal validissimo script – scritto in collaborazione con Robert J. Avrech.
Non mancano brevi sequenze e momenti che sconfinano nello splatter o nel cinema da "*bollino rosso*", che giustificano in parte il discutibile titolo italiano (l'originale *Body Double*, è più illuminante per la comprensione della trama).

Per me, *depalmiano* DOC e devoto alla setta degli *adoratori del Cinema di Genere*, questo film rappresenta quasi la perfezione.
Fortunatamente ci si può imbattere spesso in *Omicidio a luci rosse* frequentando *Rete4* (la scelta dei film da mettere in onda sembra l'unico motivo per cui andrebbe salvata) o i canali meno alla moda del bouquet *Sky*. Se vi capiterà di scovarlo, guardatelo senza remore o finti pudori, probabilmente lo apprezzerete molto. In caso contrario, i film di Julia Roberts esistono per questo…

Body Double

(*Omicidio a luci rosse*, USA/1984)
di Brian De Palma (116')

Regia: Brian De Palma; soggetto: Brian De Palma; sceneggiatura: Robert J. Avrech, Brian De Palma; fotografia (Metrocolor, 1.85:1): Stephen H. Burum; montaggio: Gerald B. Greenberg, Bill Pankow; scenografie: Ida Random; arredatore: Cloudia; costumi: Gloria Gresham; trucco: Thomas R. Burman; casting: Janet Hirshenson, Jane Jenkins; musiche: Pino Donaggio sound editor: John H. Arrufat; visual effects: Michael Douglas Middleton; stunts: Jerry Brutsche, Ted Grossman, Nanci Rogers, Dick Warlock, Jerry Wills, Mike Washlake; produttori: Brian De Palma, Howard Gottfried; prodotto da: Columbia Pictures Corporation, Delphi II Productions; paese: USA; anno: 1984; durata: 114'

interpreti: Craig Wasson, Melanie Griffith, Gregg Henry, Deborah Shelton, Guy Boyd, Dennis Franz, David Haskell, Rebecca Stanley, Al Israel, Douglas Warhit, B.J. Jones, Russ Marin, Lane Davies, Barbara Crampton, Larry Flash Jenkins.





L'Angelo della vendetta: un combattimento ad armi pari

di Costanza Baldini

La figura della donna-Killer ha, da sempre, avuto molta fortuna al cinema, in una particolare declinazione del cliché della femme fatale, o per meglio dire della dark lady. Da Catwoman a Nikita, da *Basic Instinct* a *Tomb Rider*, le donne al cinema hanno sempre saputo maneggiare le armi con grazia e disinvoltura. Vorrei proporre un confronto tra tre film: *Ms.45* (as *Angel of Vengeance*) di Abel Ferrara (1981), *Kill Bill vol.I* e *vol.II* di Quentin Tarantino (2003, 2004), e *Sympaty for Lady Vengeance* di Park Chan-Wook (2005). Questi film raccontano la storia di tre vittime degli uomini, le ferite che gli uomini hanno loro causato sono indelebili ed esigono una vendetta, per cancellare, almeno in parte, il dolore che hanno causato. Le protagoniste: Thana, Beatrix Kiddo e Geum-ja si procurano dunque un'arma e decidono di farsi giustizia da sole.
Mi sembra molto interessante analizzare le diverse reazioni delle tre protagoniste, tutte infatti soddisfano con successo il loro personale desiderio di vendetta, tuttavia rappresentano caratteri, psicologie molto diverse. Ancora più interessante è l'analisi di come la mente di un uomo, il regista, possa descrivere la mente di una donna, la protagonista del film. I tre registi scelgono di adottare il punto di vista della donna ed esprimono tre interpretazioni molto diverse sul funzionamento della mente delle rispettive killer.

In **Kill Bill vol.I**, 'The Bride' viene mossa da una furia cieca di vendetta. La sua furia è tale che la protagonista non si ferma davanti a nulla. 'Se anche tu incontrassi Dio sulla tua strada con questa spada lo trafiggerai' le dice Hattori Hanzo, il costruttore di Katana. Nel *vol.I* la psicologia di Beatrix è appena tratteggiata. Sappiamo pochissimo di lei, sappiamo quale sia il danno che Bill le ha inflitto, e la nostra eroina non vacilla mai, neanche quando si accorge di aver 'per sbaglio' ucciso Vernita Green davanti a sua figlia. E' solo nel **vol.II** che la psicologia di The Bride inizia a diventare più sfaccettata, in particolare nel momento in cui rivede sua figlia e, quasi nello stesso momento, uccide Bill portando a compimento la sua vendetta. E' davvero commovente il dialogo tra The Bride e Bill in procinto di morire, una vera e reciproca dichiarazione d'amore che ci mostra, forse per la prima volta, che Beatrix non è una semplice 'macchina di morte', ma una persona che cova al suo interno dubbi e sentimenti contraddittori:

Bill: «Pai Mei taught you the five point palm-exploding heart technique?»
The Bride: «Of course he did».
Bill: «Why didn't you tell me?»
The Bride: «I don't know... because I'm a bad person».
Bill: «No. You're not a bad person. You're a terrific person. You're my favorite person, but every once in a while, you can be a real cunt».

La visione di Tarantino è chiara, c'è una totale identificazione con Beatrix, una donna che merita la propria vendetta, come viene più volte sottolineato durante i due film, e che viene idolatrata dal regista che non perde occasione per glorificare l'epopea della sua eroina. Il regista insiste sui dettagli fisici più 'atletici' della protagonista, il sudore, le ferite, il sangue. La furia che muove Beatrix è puro istinto di sopravvivenza, diritto naturale di prevalere sugli altri animali, legame naturale con la figlia della sua carne. Se non fosse abbastanza chiaro, il regista che lo ribadisce anche alla fine 'la leonessa si è riunita con i suoi cuccioli, adesso tutto è calmo nella foresta'.

Sympathy for Lady Vengeance è forse, dei tre, il film che descrive in modo più complesso ed articolato la psicologia di una donna divisa tra sentimenti opposti. Park Chan-Wook ha la capacità di descrivere il più infinitesimale moto dell'anima della sua indecifrabile protagonista. Geum-ja è davvero una donna come ce ne sono poche. Tutte le sue energie sono volte alla distruzione totale di un uomo, il professor Baek che le ha rapito la figlia e che l'ha costretta a scontare il carcere al suo posto. La vera sfida, tuttavia, si svolge dentro la testa di Geum-ja che compie ogni sforzo per non perdere definitivamente la ragione. Ne risulta l'incredibile ritratto di una donna dilaniata da dubbi e sentimenti opposti: l'ansia di redenzione, la furia omicida, l'ossessione per la giustizia, l'ingenuità, l'amore per la figlia. E' come se Geum-Ja forzasse continuamente il proprio carattere a compiere un atto dovuto di giustizia, eloquente, in questo senso, la scena in cui taglia i capelli al professor Baek e guarda fissa in camera con sguardo allucinato. Cerca in tutti i modi di sembrare 'cattiva', ma lo spettatore sa bene che l'unica cosa in cui crede davvero è l'amore per la figlia ritrovata con cui, come accade anche in *Kill Bill*, la protagonista ritrova ha immediatamente un feeling istintivo pur non parlando la stessa lingua. La regia di Park Chan-Wook risulta sorprendente nella semplicità con cui riesce a descrivere tramite immagini, pensieri e riflessioni mai esplicitamente dichiarati attraverso i dialoghi.

In **Ms.45** o **Angel of Vengeance**, la protagonista Thana (un'indimenticabile Zoë Tamerlis qui alla sua prima e praticamente unica prova attoriale) è una giovane donna che lavora come sarta a New York. Dopo aver subito un duplice stupro imbraccia una pistola calibro 45 e inizia a uccidere



uomini, vagando di notte per le strade più malfamate della città come una specie di Travis (*Taxy Driver*, 1976) al femminile. Un dettaglio che rende la vicenda ancora più angosciante è il fatto che Thana è muta e dunque non è fisicamente capace di esprimere il proprio dolore o di chiedere aiuto. Lo stile di questo film si avvicina molto al regista voyeuristico per eccellenza degli anni '80 e cioè Brian De Palma, con una strizzata d'occhio allo homor più nero ispirato ad Alfred Hitchcock (Thana fa a pezzi il cadavere di uno dei due stupratori e lo conserva gelosamente in casa propria). Thana, come Geum Ja è un 'angelo della vendetta', vive per vendicarsi, pensa solo a quello. Le due donne sono simili ma anche diversissime, è lo sguardo del regista che le descrive in modo completamente diverso. A Thana, come e Geum Ja vogliono tutti bene, le due donne sanno rendersi molto amabili, tutte le persone che le circondano cercano di aiutarle. Tuttavia Thana è affetta da una grave psicosi, dal giorno dello stupro per lei tutti gli uomini sono uguali e tutti meritano la morte indiscriminatamente. Geum Ja al contrario vive un processo di elaborazione dei sentimenti molto più complesso e spesso anche contraddittorio, entrambe mostrano a tratti un'ingenuità quasi infantile. In entrambi i film c'è un riferimento alla religione cattolica, religione che sarà rifiutata (anche se rimane sempre presente in lei come 'forma mentis') da Geum Ja ed 'evocata' da Thana che si veste da suora nella scena del massacro finale alla festa di Halloween. Non è un caso che particolare enfasi in entrambi i film sia posta nel trucco delle due giovani donne: ombretto rosso per Geum-ja, rossetto rosso fuoco per Thana a sottolineare una 'trsformazione' soprattutto interiore. E' un mondo prettamente maschilista quello in cui si muovono le due protagoniste, a Thana non vengono risparmiate battute volgari e considerazioni di ogni tipo, che anche quando sono più innocenti (il ragazzo stile Tony Manero che la insegue per riconsegnarle la borsa) devono essere immediatamente punite. Ma non ci sarà salvezza per Thana che è prima di tutto vittima di una solitudine senza scampo.

In tutti e tre i film, nonostante lo spargimento di sangue sia sempre dietro l'angolo, i registi si trovano d'accordo nell'inserire sempre momenti ironici, se non del tutto comici che sdrammatizzano l'incedere inevitabile della tragedia. La complessità dell'universo femminile viene sempre esaltata: i broncetti di Geum-ja, la scena di The Bride che incontra per la prima volta Hattori Hanzo, anche Thana, la più 'monolitica' e 'psicotica' delle tre viene sorpresa a giocare guardandosi allo specchio. Le donne sono esseri misteriosi e pericolosi, sembrano suggerirci i tre registi, possono comportarsi con l'innocente freschezza di una bambina anche mentre stanno riflettendo su come piazzarti la prossima pallottola in corpo.



r u b r i c a

Storia e Discorso - articolo n° 1

di Roberto Bernabò

Do inizio con questo articolo ad un tema a me molto caro.

Perché ci annoiamo talvolta al cinema?

La domanda pone, in verità, più altre domande, che risposte univoche. In ogni caso io mi sono dato delle motivazioni, che mi pongono idealmente vicino alla corrente di pensiero delle teorie enunciate da **Seymour Chatman**. E proverò a discuterne in questa rubrica.

> "Iniziate dall'inizio – disse il Re gravemente – e continuate fino alla fine: poi fermatevi!"
> Lewis Carrol - Alice nel paese delle meraviglie

> "Ci si serve delle parole composte quando una cosa non abbia nome e il concetto sia di chiara formazione… ma se l'uso è frequente esso è del tutto poetico".
> Aristotele - Retorica

Fra le molte necessità urgenti di una teoria della letteratura – poetica in senso lato – vi è un catalogo ragionato delle strutture della narrativa, degli elementi del raccontare, del modo in cui si combinano e si articolano. L'impresa è stata tracciata da Aristotele, ma non più che tracciata: la *Poetica* (http://www.filosofico.net/poeticaristotele.htm) solleva più domande di quelle cui risponde. Esiste poi un'illustre tradizione di studi anglo-americani sulla narrativa: **Harry James, Percy Lubbock, Wayne Booth** e, meno noti in America ma di grande importanza, una quantità di studi recenti giunti dalla Russia e dalla Francia. La tradizione formalista russa, soprattutto l'opera di **Vladimir Propp**, si occupa prevalentemente di narrative "semplici": fiabe popolari, miti *romans policiers*. Ma la narrativa moderna presenta maggiori complessità di struttura. La rigida omogeneità d'intreccio e la semplicità nella caratterizzazione dei personaggi, verificate nella fiaba russa, non sono certo comuni a molte fra le narrative moderne.

Eppure si può imparare molto da queste ricerche, specialmente per quanto riguarda la teoria dell'intreccio e la necessità di tenere distinta la struttura narrativa dalle manifestazioni pure e semplici, linguistiche o non linguistiche. Bisogna inoltre tener conto di certi limiti del formalismo fra cui, soprattutto, il riduzionismo classificatorio. A conti fatti, che cos'è che costituisce una teoria moderna e funzionale?

Per cominciare traccerò un quadro sommario della concezione generale della letteratura e dell'arte nel cui ambito si colloca questa teoria.

Narrativa e Poetica

Formalisti e strutturalisti affermano che oggetto della poetica non è il letterario in se stesso, bensì – per usare una espressione di **Roman Jakobson** – la sua "letteralità". Il problema della poetica (a differenza di quello della critica letteraria) non è "Che cosa fa del ***Macbeth*** un capolavoro?", ma piuttosto "Che cosa ne fa una tragedia?"

Un intervento di **Tzavetan Todorov** ben riassume questo punto di vista.

> La poetica, come ogni altra scienza, è… distinta dalla descrizione di opere letterarie. Infatti, mente descrivere significa tentare di ottenere, partendo da certe premesse teoriche, una rappresentazione razionalizzata dell'oggetto di studio, fare un'opera scientifica significa discutere e trasformare le premesse teoriche stesse, dopo essere passati attraverso la conoscenza di un certo oggetto. La descrizione in letteratura è un riassunto ragionato, e deve essere fatto in modo che i tratti principali dell'oggetto descritto non vengano omessi ma emergano invece anche più che evidenti. La descrizione è una parafrasi, ma una parafrasi rivelatrice, che esibisce il principio logico della sua stessa organizzazione invece di dissimularlo. Ogni opera è in questo senso la miglior descrizione possibile di se stessa: completamente immanente ed esaustiva. Se noi non possiamo contentarcene è perché i principi descrittivi sarebbero in questo caso troppo differenziati.
>
> Abbiamo visto svilupparsi, nel nostro tempo, tecniche sempre più perfezionate per descrivere l'opera letteraria. Ad esempio vengono identificati tutti gli elementi costitutivi di una poesia, poi si descrive la loro disposizione relativa, per giungere infine ad una nuova presentazione della stessa poesia, una presentazione che deve permetterci di penetrare più profondamente il suo senso. Ma la descrizione di un'opera non può portarci a modificare le nostre premesse. Può solo limitarle.
>
> Il procedimento dello studioso di poetica è completamente differente. Se analizza una poesia



> non è per illustrare le sue premesse (o, se lo fa, lo fa soltanto una volta e per ragioni pedagogiche) ma per trarre da questa analisi conclusioni che completino o modifichino le premesse di partenza…in altre parole, l'oggetto della poetica non è l'opera ma il discorso letterario, e la poetica prenderà il suo posto accanto alla altre scienze del discorso che dovranno costituirsi a partire da ciascuno dei tipi di discorso….
>
> La poetica non può fare a meno della letteratura per discutere il proprio discorso, ed al tempo stesso è soltanto oltrepassando l'opera concreta che essa vi giunge.

Secondo questo punto di vista la teoria letteraria consiste nello studio della natura della letteratura. Non si preoccupa della valutazione e della descrizione di singole opere letterarie.

Non consiste nella critica letteraria ma nello studio dei *dati* della circa sulla natura degli oggetti letterari e delle loro parti: si tratta, come hanno rilevato **René Wellek** e **Austin Warren** di un **"organo metodologico".**

Come la linguistica moderna, la teoria della letteratura deve affrontare il suo oggetto con metodi razionali deduttivi in luogo di quelli tradizionalmente empirici. Il che significa che le definizioni devono essere fatte, non scoperte e che la deduzione dei concetti letterari è più probativa e quindi più persuasiva della loro induzione. La poetica dovrebbe costruire "una teoria della struttura del funzionamento del discorso letterario", una teoria che presenti un quadro dei possibili letterari, di modo che le opere letterarie esistenti come casi particolari realizzati.

Aristotele rappresenta un procedente; la *Poetica* non è nient'altro che una teoria sulle caratteristiche fondamentali di un certo tipo di discorso letterario. **Northrop Fryze** è apertamente deduttivo in ***Autonomia della critica***. Non si deve pretendere che opere vere e proprie siano esempi puri delle categorie formulate: le categorie tracciano solo la rete astratta sulla quale trovano posto le opere singole. Nessuna di queste è esemplare perfetto di un genere – romanzo, poema eroicomico, ecc. Tutte le opere hanno caratteri generici o meno misti.

Per dirla diversamente, i generi sono dei costruttivi o dei composti di tratti caratteristici. Il romanzo e il dramma, ad esempio, richiedono tratti, come la trama e i personaggi, che non sono così altrettanto essenziali al poema lirico; ma tutti e tre i generi letterari possono utilizzare quel tratto caratteristico costituito dal linguaggio figurato. Le opere, inoltre, generalmente combinano i tratti secondo i dosaggi diversi: sia ***Orgoglio e Pregiudizio***, sia ***La Signora Dalloway*** presentano esempi di stile indiretto libero, ma il dosaggio in ***"La Signora Dalloway"*** è assai maggiore e lo rende qualitativamente differente come tipo di romanzo. Che i testi siano inevitabilmente misti, è fatto che non deve stupire: sotto questo punto di vista sono assai simili alla maggior parte degli organismi. Sono le loro tendenze generali che forno l'oggetto di una indagine razionale.

La teoria non vuole sopraffare la critica. Il suo obiettivo consiste nel costruire una griglia di possibilità tramite l'individuazione di tratti costruttivi minimi della narrativa. Dopo aver collocato i singoli testi nella grigia, si chiede se la loro sistemazione richiede un riassetto della grigia medesima. Un teoria narrativa non stabilisce ciò che gli autori dovrebbero o non dovrebbero fare. Piuttosto pone una domanda:

"Che cosa si può dire sul modo in cui strutture, come la narrativa, si organizzano?"

La domanda ne solleva altre: in quali modi si può riconoscere la presenza o l'assenza di un narratore? Che cosa sono l'intreccio, il personaggio, l'ambiente, il punto di vista?

Nel prossimo articolo della categoria ***"Storia e Discorso"*** : **"Elementi di una teoria narrativa"**.

T r a c c e d i c o r a g g i o d i g i t a l e

di Mario Trifuoggi

Le possibilità offerte dal web per le produzioni indipendenti sono molteplici. Si tratta ancora di un pubblico di nicchia, specialmente in Italia, ma l'originalità e la creatività che difficilmente trovano spazio nel mercato "tradizionale" del cinema possono percorrere strade nuove. Se le questioni relative alla produzione non hanno mai costituito un ostacolo insormontabile per il cinema indipendente (anzi, talvolta hanno stimolato l'ingegno e la fantasia degli autori), il vero nodo da sciogliere è sempre stato quello della distribuzione: anche arrangiandosi con il super 8 o con le nuove tecnologie digitali, è difficile raggiungere il pubblico senza i mezzi adeguati. Internet consente di azzerare (o quasi) i costi di distribuzione e di ridurre i filtri fra autori e spettatori, aumentando considerevolmente le possibilità di "fare cinema" e portando alla luce film che, diversamente, non sarebbero mai nati. Molti di questi creerebbero non poco scompiglio nella mente di un critico cinematografico (o sedicente tale), così alternativi ai canoni estetici consolidati nel cinema "ufficiale" (e ci riferiamo anche al cinema indipendente "ufficiale"). Ma potremmo mai sottrarci alla sfida, proprio noi che scegliendo un blog come strumento di comunicazione rappresentiamo quanto di meno ufficiale e di più minoritario ci sia (almeno in Italia)?

Teosofia è un film coraggioso, non soltanto per il modo in cui è stato realizzato, ma anche per il tema scelto: i suoi autori, **Michele Vaccari** e **Lucio Basadonne**, oltre ad avventurarsi nella perigliosa impresa di un "mediometraggio" del tutto autarchico (prodotto, diretto e distribuito su http://www.teo-sofia.com in completa autonomia), hanno tentato di scomporre la semiotica delle relazioni del nuovo millennio (multimediali, interattive, tecnologiche e virtuali ma pur sempre, al fondo, umane) sfruttando da una parte il linguaggio delle webcam, dei videofonini, delle telecamere di sorveglianza (le immagini non sono "girate", il direttore della fotografia è il Grande Fratello dal quale gli autori "rubano" indebitamente il materiale per il montaggio) e dall'altra parte raccontando la storia di un incontro tra due ragazzi che si conoscono su Internet. Il risultato lascia perplessi: *Teosofia* riesce davvero a rappresentare con vivacità il linguaggio identificativo di un certo mondo *transreale*, informe, fertile e vitale all'interno della rete, del quale ogni tanto arrivano alla società stralci rubati da YouTube che essa non ha idea di come spiegarsi o interpretare. Ma *Teosofia* si ferma appunto qui, alla rappresentazione, limitato dalla stessa superficialità delle relazioni a volte impalpabili a volte morbose a volte voyeuristiche dei suoi protagonisti, come se anche gli autori non conoscessero ancora la chiave estetica per destrutturare quel mondo. L'introspezione si arena sui modi e i costumi diretti e spudorati del sottobosco generazionale delle chatline (complice anche uno stile un po' troppo sceneggiato per un film-flusso-di-immagini). L'indecifrabilità resiste ma la rappresentazione da sola riesce comunque a sconvolgere lo spettatore – spesso assuefatto dal circuito (o circo) mediatico ufficiale – sbattendogli in faccia l'incommensurabile distanza che separa la società reale, con i suoi mille rivoli di devianze e perversioni (qui menzionate nella loro accezione sociologica e non certo morale), dall'immagine artefatta che la società "ufficiale" ha di sé stessa. Se non il cinema indipendente, quasi clandestino, chi sennò?

Teosofia

Regia di: Michele Vaccari e Lucio Basadonne (aka Nemo e Joemenarca)

Cast: Fabrizio Levrero, Marta Antonucci,Alberto Rizzi, Gabriella Picciao, Wanda Macciò, Onofrio Marengo, Mirella Masellli, Massimiliano Fratantonio, Simone Greco, Valeria Raciti, Il Colonello, Alba Guerra

2nd unit: Simone Greco, Erika Baruffaldi, Fabrizio Baldaccini, Massimo Acquaviva

Fotografia: Fabrizio Baldaccini

Sound Engineer: Lucio Basadonne

Editor: Lucio Basadonne

Story: Michele Vaccari e Lucio Basadonne

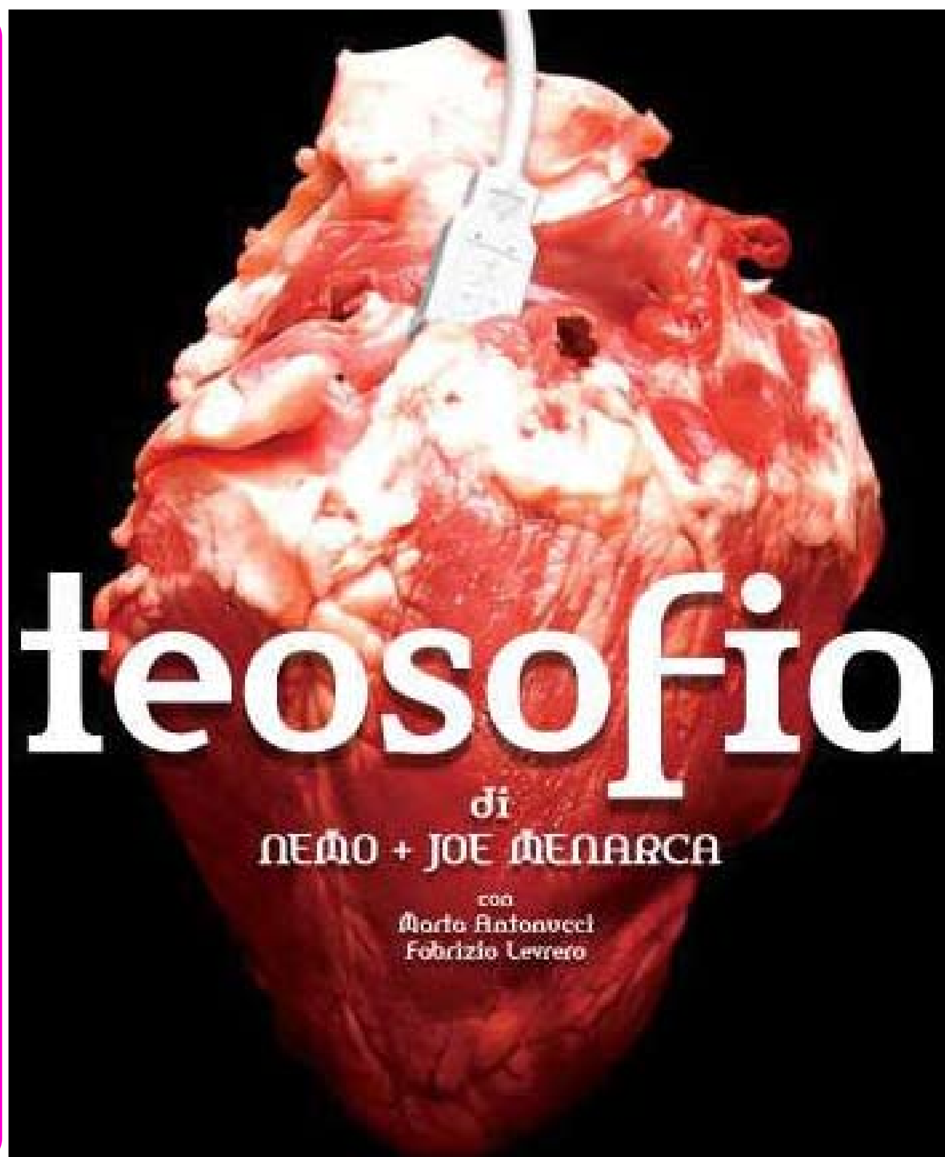
Formato: 4:3

Anno: 2006

Paese: Italia

Durata: 44'

sito:
http://www.teo-sofia.com
download:
http://www.teo-sofia.com/film
trailer:
http://www.teo-sofia.com/trailer_flv.htm
http://video.libero.it/app/play/index.html?id=8d0f299618891290ee75aeef15fa6059



speciale



L'ARCHITETTURA NEL CINEMA - PRIMA PARTE

di Alessio Galbiati

Questa serie di articoli composta da due parti (la prossima comparirà sul numerotre di Rapporto Confidenziale), tocca un argomento assai affascinante e complesso che rappresenta – per me – una vera e propria fissazione, frutto di anni di studio e visioni che rimbalzando dai media al reale (e viceversa) continua a farmi riflettere su di un qualcosa che fatico a dare per scontato. L'impostazione è piuttosto accademica, ma spero possa incontrare i favori di chi avrà la pazienza di leggere queste pagine che con passione ed amore ho pensato di pubblicare.

Non esistono cose fatte, ma solo cose che si fanno; non stati che si conservano ma solo stati che mutano. La quiete non è mai che apparente o, piuttosto, relativa. La coscienza che abbiamo della nostra persona, nel suo continuo scorrere, ci introduce all'interno della realtà sul cui modello dobbiamo rappresentarci le altre. Ogni realtà, dunque, è una tendenza, se si conviene di chiamar tendenza un mutamento di direzione allo stato nascente.

[Henri Bergson, *Introduzione alla metafisica*, 1934]

Noi tutti, tutti i giorni vediamo tante cose, però quello che poi ricordiamo o riusciamo a ricordare a posteriori con uno sforzo è qualcosa che abbiamo notato, e questo verbo notare, quello che io mi sono detta, mi sono data delle regole diciamo testimoniando, il verbo notare per me vuol dire: ricordarsi la frase mentale, cioè il, letteralmente, la frase mentale cioè quello che il cervello si è detto. Il cervello parla continuamente quando uno nota qualcosa per strada, è perché si dice qualcosa, non solo perché ha una percezione visiva, la percezione visiva pura non esiste; la cosa che si nota non solo si vede è qualchecosa, è un ricordo visivo che però corrisponde anche a qualchecosa che ti sei detto mentre lo vedevi.

[Maria Chiara Lipari. Dalla deposizione resa al processo sull'omicidio di Marta Russo]

INTRODUZIONE

Dal momento della sua nascita, il cinema ha determinato il sorgere d'un sistema di relazioni con l'architettura. Nel corso del secolo la materia di tali rapporti è stata esplorata nelle sue diverse manifestazioni, disciplinata in metodiche di documentazione ed analisi dello spazio costruito, indagata nelle sue valenze espressive e nella capacità di modificare la percezione del mondo. Il cinema ha ben presto saputo mettere in atto mezzi capaci di elaborare oggetti e spazi architettonici, rivolgendo ad un pubblico sempre più di massa suggestioni, interpretazioni e costruzioni; l'architettura, dal canto suo, ha riconosciuto nel cinema uno straordinario mezzo d'indagine dello spazio abitato, uno strumento capace di mostrare ciò che le parole, i disegni o le immagini fotografiche non possono. Tutto questo, con lo svilupparsi dei mezzi di produzione e di comunicazione digitale, conosce una nuova attualità. Lo spazio architettonico descritto attraverso l'immagine in movimento diventa in qualche misura un codice figurativo utilizzabile dal progettista. Sempre più spesso le interferenze tra le due discipline si risolvono, per l'architetto, nella ricerca di comuni strategie attuative, nella messa a punto di strutture produttive e comunicative in grado di rispondere alle sollecitazioni cui il cinema, ormai da più d'un secolo, ha sottoposto la nostra visione dello spazio costruito.

Cinema e architettura sono attività accomunate da un insieme di legami fatto di analogie profonde: entrambi realizzano opere attraverso la collaborazione di molte professionalità differenti, e di opposizioni assolute: il cinema è immateriale quanto l'architettura è legata ai materiali costruttivi. Nel corso del secolo passato il cinema ha interagito con l'architettura diventando un veicolo importante per la diffusione della sua cultura. In parallelo all'emersione del concetto di spazio-tempo quale parametro cardinale dell'architettura moderna (1), il cinema ha creato una nuova dimensione della rappresentazione non più circoscritta alla staticità del disegno o della fotografia, ma estesa alla dinamica spazio-temporale propria dell'immagine in movimento.
Cinema e architettura hanno, quale prima caratteristica da condividere, quella dell'aver contribuito alle modificazioni che nel corso del Ventesimo secolo hanno mutato radicalmente la società contemporanea.
Il percorso d'evoluzione delle due culture ha avuto rari elementi di contiguità, mai teorizzati e del tutto svincolati da percorsi coordinati, se si escludono *casi* episodici di collaborazione fra le due discipline.
Oggi, tuttavia, probabilmente in ragione della messa in crisi delle due discipline, l'interesse per i rapporti fra queste due «arti» è andato notevolmente crescendo e numerose iniziative di dibattiti e di convegni su questo tema danno conto di una volontà di indagarne il senso.

Studiare i rapporti intercorrenti, entro un'analisi comparata, di Cinema e Architettura significa, *in primis*, compiere una ricerca interdisciplinare nell'ottica d'individuarne le specificità, i rapporti e le ontologiche differenze; in secondo luogo questo tipo di ricerca si muove in quell'ampio settore di studi cinematografici concernente lo studio del rapporto fra il cinema e le altre arti o Muse. Essenzialmente questo tipo di

rapporti possono essere indagati secondo tre prospettive, che definiscono tre aspetti dello stesso problema e che dovrebbero essere in grado di integrarsi e sorreggersi a vicenda (2).
Le tre prospettive sono: quella *storica*, quella *teorica* ed infine quella *metodologica*. La *prospettiva storica* affronta i legami storicamente verificabili che hanno messo in contatto discipline differenti, la *prospettiva teorica*, scova invece punti di contatto mediante l'approfondimento d'una teori(c)a volta all'indagine delle differenti forme di rappresentazione alla ricerca di quei punti di contatto dei quali indagherà la natura. La terza prospettiva, definibile quale *metodologica*, applica metodi di studio particolari a settori per i quali questi non erano stati pensati; sarà così un indagine iconografica a gettare luce sui rapporti intercorrenti fra cinema e pittura, saranno così le metodologie dell'analisi musicale ad aprire nuovi scenari di ricerca nel campo della musica al/nel cinema; certo è possibile utilizzare anche metodologie di indagine unitarie, come ad esempio l'analisi semiotica, per la formalizzazione dell'aspetto comunicativo attivato dai due diversi sistemi di rappresentazione.

1. L'ARCHITETTURA NEL CINEMA

Il rapporto interdisciplinare intercorrente fra cinema e architettura è da considerarsi privilegiato perché da sempre presente, basti pensare al ruolo preminente assegnato alla rappresentazioni delle città di fine ottocento nelle *Vues* o comunque più in generale in tutto il *cinema primitivo* (1), ed assolutamente costante entro ogni epoca della storia del cinema: dalle origini all'attuale epoca digitale cinema e architettura intessono un dialogo ininterrotto. In via preliminare mi interessa rivolgermi a questo raffronto indagandone gli ambiti funzionali per evidenziare, in maniera sommaria, il risultato fattuale di questa coazione. «Dal punto di vista funzionale questo rapporto si colloca in tre diversi ambiti funzionali» (2).
La prima e più immediata fra le funzioni generate da questo rapporto è denominabile quale *Funzione Archivistica*. Essa è presente ogni qualvolta le immagini di un film d'epoca, o genericamente "realistico", documentano aspetti architettonici di un'epoca passata. La Funzione Archivistica è altrettanto presente in quelle pellicole, sommariamente definibili quali appartenenti al genere "fantastico", capaci di riflettere aspetti d'un immaginario architettonico-urbanistico concernente l'epoca del film. Esempi di pellicole che assolvono a questa prima funzione sono rintracciabili a partire dagli scorci urbani di varie parti del mondo filmati dalle prime case cinematografiche a cavallo dei secoli diciannovesimo e ventesimo, fino ad arrivare a pellicole recentissime a noi contemporanee, per le quali non mi dilungherò in un'arbitraria quanto inutile lista che potrebbe contenere i più differenti titoli.
Il secondo ambito funzionale attivato dal rapporto in questione si configura pressappoco in ogni pellicola ogni qualvolta apposite costruzioni scenografiche costituiscono parte del carico espressivo di una o più immagini della pellicola; parlerò in questo caso di *Funzione Sinergica*. E' questo l'ambito di quel rilevantissimo apporto dato allo sviluppo del linguaggio cinematografico da quelle figure liminari all'istituzione cinematografica degli architetti-scenografi quali ad esempio Robert Mallet-Stevens, Piero Tosi, Hans Poelzig, solo per citare alcuni fra i nomi più noti. Entro le molteplici sinergie multidisciplinari, che di fatto costituiscono l'essenza dell'arte cinematografica, l'architettura assume un ruolo nevralgico, non dissimile all'apporto della musica e della pittura. Rientrano in questa fenomenologia le ricostruzioni scenografiche dei film "storici", le futuribili architetture del cinema di "fantascienza", gli stessi oggetti appaiono in grado di designare lo *status* (sociale, culturale, intellettuale e psicologico) dei personaggi fornendo indicazioni concernenti la diegesi entro un processo di risemantizzazione, o quantomeno d'una esplicitazione, di quel *senso delle cose* (3) che la produzione di massa degli oggetti in serie tende invece a rendere anonimi (4).
La terza è la *Funzione Primaria*, ovvero quella assunta dall'architettura e dall'urbanistica nei casi in cui siano chiamate a progettare e a realizzare sale cinematografiche, quartieri cinematografici o edifici cinematografici con finalità diverse dallo spettacolo pubblico (5). Se è possibile affermare che il cinema ha modificato la città moderna, bisogna pur sempre ricordarsi che ciò è avvenuto attraverso la progettazione e realizzazione architetettonico-urbanistica.

Vi è poi un altro fondamentale aspetto del rapporto cinema-architettura, ed è l'analogia delle procedure creative e produttive. Film ed edifici, i risultati materiali delle due discipline, si costituiscono entrambi seguendo un analogo percorso produttivo che, a voler essere schematici, può essere ridotto a tre fasi consecutive: soggetto – progetto di massima, trattamento – approfondimento del progetto di massima nelle sue differenti parti, sceneggiatura – progetto esecutivo. Per ambedue le aree disciplinari quest'ultima fase dovrà tenere conto dell'aspetto economico, ovvero dovrà essere in grado di razionalizzare le risorse economiche disponibili per non rimanere solamente progetto su carta (6). Come per un edificio, anche la realizzazione di un film – sulla base di quel progetto di fattibilità che è la sceneggiatura – coinvolge una serie molteplice di apporti, ancora una volta sinergici, la cui qualità è determinante nei confronti del risultato finale: la qualità del progetto non ci assicura la medesima qualità nella fase realizzativa in quanto troppe sono le variabili che costituisco l'opera conclusa (qualità dei materiali di costruzione, capacità di direzione dei lavori, ecc.); nel cinema nulla è diverso, un'ottima sceneggiatura non assicura un'ottima pellicola.
In ambedue i casi occorrono capitali e questo fatto assume un ruolo decisivo per l'essenza stessa delle due "arti"; entrambe partono dalla fase progettuale regolata sulle leggi della libera creatività, le quali entrano ben presto in attrito con le leggi del mercato e proprio attorno a questa dialettica si muove la ricerca di capitali. Entro questo rapporto dialettico dove, da una parte nel ruolo di tesi abbiamo il progetto e in quello di antitesi abbiamo il "mercato", la sintesi non armonica dei due elementi può generare film senza distribuzione, quartieri disabitati o più genericamente brutti film e brutti edifici.
Cinema e architettura hanno un obbligato rapporto diretto con la società delle merci, in quanto ambedue producono "opere" che, prima di tutto, sono "merci", ovvero entrambe debbono essere in grado di pre-valutare l'"opera" che si apprestano a realizzare sin dalle sue prime fasi di progettazione come "merce" ed essere in grado di conciliare la libertà creativa con lo spazio merceologico che l'"opera" avrà entro la società delle merci nella quale, invariabilmente, l'agire umano è immerso; il cinema e l'architettura sono arti mercantili, profondamente inserite nell'economia e nei processi produttivi della società capitalistica.

Cinema e architettura appaiono quindi, pur in tutte le loro differenze, come termini facilmente accostabili l'uno all'altro: sinonimici o addirittura sovrapponibili: «cinema è architettura» (7); questo a mio avviso accade perché questi termini *ombrello* non contengono un significato univoco ma bensì aprono la lingua a fraintendimenti ed a indebite dilatazioni di senso. Si può dire l'architettura del film, come si può dire l'architettura di qualsiasi altra iniziativa complessa, senza per nulla voler intendere l'architettura dei luoghi cui si è fatto riferimento.
É sempre possibile giocare con i termini, con le parole, soprattutto entro paragrafi introduttivi di tematiche complesse quale credo possa essere considerata la presente; insomma, quali sono il senso e l'utilità dell'accostare cinema e architettura?
Ritengo che fondamentalmente il campo possa dividersi in due approcci differenti: il primo si occupa della ricerca di quegli espliciti punti di contatto fra le due muse, rese tali dall'uso reciproco, da parte di registi ed architetti, dello stesso supporto di immagini e di strumenti; il secondo indaga il rapporto cinema-architettura dal punto di vista dell'enorme patrimonio documentale costituito dal cinema inteso come archivio di memoria, come grande risorsa da utilizzare per la ricostruzione di una fase storica passata, inerente quindi alla funzione archivistica svolta dal cinema nei confronti di architetture, monumenti e città sottratte all'oblio del tempo. La mole di pellicole che materialmente accumula la secolare storia del cinema conservata presso gli archivi, costituisce un enorme deposito documentale della *modernità*, un deposito potenzialmente infinito di documenti utili per una antropologia del contemporaneo, un deposito di immagini capace di rivelare l'immaginario delle epoche passate.
Questo discorso però merita una postilla, un'avvertenza. Parlare di cinema attraverso i film, rischia di essere un'attività approssimativa, impressionistica e soprattutto personale

quanto più si è distanti dal momento della proiezione – indifferentemente dal supporto utilizzato – , nonostante l'accessibilità nuova che ci viene offerta dai supporti video e digitali ed anche all'attività di conservazione degli archivi, vedere e rivedere una pellicola rimane un'operazione sempre assai complicata. Così ad esempio il "caso" dell'opera di Michelangelo Antonioni, che fin dalle prime immagini del suo cinema dei primi anni sessanta (8) ci pare così indissolubilmente legata alla rappresentazione di opere emblematiche dell'architettura moderna, ma che se analizzata con maggior rigore e partendo non dal ricordo della pellicola ma dalla visione della stessa, si rivelerà sul piano dei tempi dedicati a queste sequenze molto parsimoniosa.

> L'architettura moderna italiana nel cinema di Antonioni riveste un ruolo particolare, magico, non confrontabile con altre esperienze.
> Sul piano delle opere, se consideriamo tutta la filmografia del maestro ferrarese, troviamo citati, a Milano, la sede della Montedison di Gio Ponti, il grattacielo Pirelli di Nervi e Ponti, le case albergo di Moretti, alcuni edifici di Asnago e Venders, un'opera di Cereghini e, a Roma, il Palazzo dello Sport di Nervi e Piacentini e il cosiddetto «Fungo» dell'Eur, e poco più.
> Sul piano dei tempi, se assommiamo le sequenze in cui compaiono tutte queste opere, non si superano i dieci minuti. Dieci minuti su ventisei titoli prodotti, dal 1947 al 1994, eppure il cinema di Antonioni costituisce un contributo unico, originale, alla definizione del rapporto fra architettura moderna italiana e cinema, un contributo assolutamente sostanziale (9).

Aver visto un film per una sola volta o poche altre non è condizione sufficiente per essere immuni da ricordi viziati da condizionamenti "altri" rispetto all'oggetto di quel che dovrebbe essere al centro d'ogni analisi: il film.

* * *

Note all' "Introduzione":

(1) Nel presente lavoro nella maggior parte dei casi ogni riferimento al termine architettura verterà principalmente attorno al concetto di *architettura moderna*, lo stile progettuale e realizzativo maggiormente chiamato in causa, per le evidente coincidenze cronologiche intercorrenti nel suo rapporto con il coevo cinema.

(2) Utilizzo qui le proposte metodologiche avanzate da A. Costa nell'introduzione del suo *Il cinema e le arti visive,* Einaudi, Torino, 2002, pp. X-XI.

Note al capitolo "L'architettura nel cinema":

(1) Utilizzo questo termine prendendolo in prestito da Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Editrice Il Castoro, Milano, 2001, (ed. or. 1990).

(2) Per quanto concerne la tassonomia delle funzioni utilizzo quella proposta da L. Micciché nell'introduzione agli atti della mostra cinematografica e convegno di studi "Terzo millennio. Il cinema, l'architettura, la città" tenutasi a Roma nel novembre 1999, si veda Lino Micciché, *Prefazione*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Editrice Librerie Dedalo, Roma, 2001, pp. 7-9.

(3) Andrea Semprini (a cura di), *Il senso delle cose: i significati sociali e culturali degli oggetti quotidiani*, Franco Angeli, Milano, 1999.

(4) In merito a queste tematiche mi riferisco in particolar modo alle tesi esposte da J. Baudrillard in molte sue opere ed in particolare contenute nel suo primo libro, Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 2003 (ed. or. 1968).

(5) In merito a questa questione si veda l'interessante saggio di L. Quaresima riguardante l'evoluzione della sala cinematografica in Germania a partire dai primi anni dieci del secolo scorso in Leonardo Quaresima, *Luoghi dello spettacolo e spazio della visione*, in «Cinema & Cinema», n. 47, dicembre 1986, pp. 35-37.

(6) In entrambe le "storie" delle discipline in questione sono molti gli autori che per mancanza di risorse economiche hanno visto naufragare i propri progetti, faccio due soli esempi del travagliato rapporto con le istituzioni economiche: da una parte l'opera di Orson Welles che annovera una lunghissima serie di fallimenti produttivi, di opere monche, di progetti mai realizzati, di utopie cinematografie solo pensate; dall'altra è d'obbligo citare l'opera del maggiore architetto dell'Illuminismo francese, Étienne-Louis Boullée, del quale oggi si conservano alla Biblioteca Nazionale di Parigi vari progetti non realizzati.

(7) L. Wouters, *Robert Mallet-Stevens: cinema è architettura*, in Massimo Chirivi (a cura di), *Cinema & Architettura*, in «Circuito Cinema», Quaderno n.37, Venezia, 1990, pp. 4-8.

(8) Mi riferisco in particolar modo alla "trilogia" di Michelangelo Antonioni: *L'avventura*, 1960; *La notte*, 1960; *L'eclisse*, 1962.

(9) In Salvatore Santuccio, *Il nomadismo urbano di Antonioni fra boom e nevrosi*, in Massimo Casavola, Luisa Presicce, Salvatore Santuccio, *L'attore di pietra : l'architettura moderna italiana nel cinema,* Testo & immagine, Torino, 2001, pp. 23-24.





Pornography in the UK.

di Costanza Balbini

“Art meets sexuality in this unprecedented compilation of erotic art films made by the leading visual artists and filmmakers working today”

Il progetto *Destricted*, vista da chi scrive nel settembre 2006 alla Tate Modern di Londra (UK!), è stato ideato nel 2004 da Neville Wakefield, Mel Agace e Andrew Hale. *Destricted* è il contrario di restricted (censurato), termine che rimanda alla classificazione della censura americana, e sta a significare una interdizione almeno di 17 anni. Presentato al Sundance Festival 2006 e al Festival di Cannes nel 2006 con lo slogan ‘Some of the sexiest moments in recent cinema’, destricted trasforma l’erotismo in uno dei momenti più angoscianti dell’esperienza umana. Ciascuno dei filmati presentati, infatti, descrive l’atto sessuale come momento straniante, un momento di solitudine esistenziale consumato in gruppo. Il momento del piacere si deforma. Ogni film marca il proprio drammatico territorio in modo diverso: sesso e pornografia, provocazione e aggressione visiva. Hanno partecipato a questo progetto nell’ordine, l’artista Matthew Barney, autore dell’episodio che vede l’incontro eccentrico di un uomo nudo che si masturba con l’albero di trasmissione di un camion; la performance artist Marina Abramovic che si diverte con le credenze e i riti erotici dei popoli balcani; l’iconografo Richard Prince che riprende e rielabora un porno film degli Anni 70; il regista Larry Clark che intervista ragazzi e pornodive in un crescendo di informazioni illuminanti sul sesso dei giovani; l’artista Marco Brambilla che passa velocemente in rassegna i luoghi comuni del cinema pornografico; l’inglese Sam Taylor-Wood, che inquadra una difficile masturbazione sullo sfondo della Valle della Morte; infine il regista Gaspar Noè, che accoppia due amori solitari nel suo stile composito e barocco, spesso angosciante nel suo quasi intollerabile dinamismo visivo e sonoro. Sono episodi diversi l’uno dall’altro, riusciti e meno riusciti, che hanno in comune una personale visione della sessualità tutta centrata sul sesso come pratica a un tempo normale ed eversiva, tranquilla e drammatica. Una visione che si fa, a poco a poco, ossessiva per il continuo succedersi di organi sessuali in azione, come avviene nel cinema pornografico. Viene da chiedersi se il progetto non nasconda in realtà uno scopo eminentemente commerciale, proprio come i film pornografici di cui dovrebbe invece essere il contraltare sul piano dell’arte e della critica sociale. Sta allo spettatore scegliere la propria personale linea di demarcazione tra arte e pornografia.

Balkan erotic epic di Marina Abramovic (13 minutes)
Marina Abramovic, la ‘leggenda’ della performance, fugge nel folklore dei balcani (sua terra d’origine) per creare una serie di video che esplorano i riti etnici, crudi, magici e misteriosi legati alla fertilità e alla virilità. Un ciclo di video simbolici, al tempo stesso divertenti e rudi, surreali e strani, ma sicuramente pieni di fascino.



Hoist di Matthew Barney (14 minutes)
Conosciuto per i suoi ‘epici’ progetti come la serie dei Creemaster o il recente Drawning Restraint 9 con Bjork, Mattew Barney immagina in Hoist la trasmissione del piacere tra un uomo e una macchina. Estratto di un più lungo film a venire, Hoist mette in scena un enorme trattore Caterpillar per la deforestazione, decorato per il carnevale di bahia e un personaggio misterioso che diventa a poco a poco parte integrante della macchina. Un primo piano fisso descrive la sensuale e surreale simbiosi tra l’uomo e il trattore.



Sync di Marco Brambilla (2 minutes)
Marco Brambilla, milanese, ha iniziato a lavorare in film commerciali come Demolition Man. Sync è un breve filmato formato da centinaia di immagini estratte da film per adulti e riunite insieme in un montaggio ultra-rapido tecnicamente perfetto.



Impaled di Larry Clark (38 minutes)
Larry Clark è conosciuto a livello mondiale come il regista-antropologo che descrive l'adolescenza americana (ricorderete Kids del 1995 o Bully del 2001). In 'impaled' mette inscena interviste-verità a ragazzi dai 19 ai 23 anni, cresciuti cioè negli anni '80, sull'influenza che possono avere le videocassette porno sulla loro percezione della sessualità. Seguono un'altra serie di interviste ad attrici porno. Diversi punti di vista sulla società americana contemporanea.



We fuck alone di Gaspar Noé (23 minutes)
Gaspar Noé, regista franco-argentino è famoso soprattutto per 'Irreversible' film in cui l'attrice Monica Bellucci veniva violentata per 20 minuti e poi presa a calci in faccia fino a diventare una poltiglia irriconoscibile. Anche con 'We fuck alone' il regista compie una violenza sullo spettatore, con l'intento di provocare una reazione psicologica viscerale. Il video descrive una dimensione privata, solitaria e auto-referenziale in cui due persone separatamente guardano un video porno. Un ragazzo ed una ragazza che giocano nell'oscurità magmatica delle loro stanze con i loro sexy toys preferiti, dando via libera alla fantasia, anche violenta. Noè si concentra sull'isolazione e il vuoto di queste due solitudini.



House call di Richard Prince (12 minutes)
Prince lavora da più di venti anni sul riciclaggio delle immagini, come 'archeologo dell'iconografia americana'. Si è fatto conoscere esponendo in formato gigante immagini della cultura popolare americana (cowboy, attori) ri-fotografati, ma forse alcuni lo ricorderanno per la copertina di 'Nurse' de' Sonic Youth. In House Call Prince riutilizza estratti dei film porno degli anni '70. Immagini che possono oggi sembrare stupide o violente.



Death valley di Sam Taylor-Wood (7 minutes 58)
L'artista inglese che da anni indaga col proprio lavoro le emozioni umane, si è ispirata per 'Death Valley' alla biblica storia di Onan. Nella valle della morte in california (uno dei posti più caldi del mondo), un uomo solo sperimenta il piacere solitario della mastrubazione. L'uomo si trascina nel deserto e mette in scena una 'piccola morte' solitaria e triste. Tutto sembra inevitabile, il flusso del piacere come il flusso del vento.



Collegamenti:

http://www.destricted.com



Destricted
(USA-UK/2006)
di Marina Abramovic (Balkan Erotic Epic), Matthew Barney (Hoist), Marco Brambilla (Sync), Larry Clark (Impaled), Gaspar Noé (We Fuck Alone), Richard Prince (House Call), Sam Taylor Wood (Death Valley) (116')

prodotto da: Mel Agace, Andrew Hale, Neville Wakefield; produzione: Offhollywood Digital; festival: selezione ufficiale Sundance 2006, settimana della critica Cannes 2006, selezione ufficale Locarno 2006, selezione ufficiale Edinburgo 2006, selezione ufficiale Amsterdam 2006.



Il primo film di Quentin Tarantino!

di Alessio Galbiati

Il primo film firmato da Quentin Tarantino risale al 1987 e si intitola "My Best Friend's Birthday" e già dal titolo è chiara la trama. Mickey (Craig Hamann) alle soglie del suo trentesimo compleanno perde in un giorno solo l'amore, viene lasciato dalla sua ragazza, e la professione, licenziato bruscamente da un brusco datore di lavoro. Il suo Best Friend, ovvero Clarence (Quentin Tarantino) decide di risollevargli il morale organizzandogli una festa di compleanno con tanto di prostituta ma tutto andrà per il verso sbagliato con tanto di finale a base di droghe leggere e poliziotti.

Fondamentalmente è una commedia degli equivoci, dai caratteri decisamente esilaranti dove è già riscontrabile la passione di Tarantino per i dialoghi serrati e la musica, il suo personaggio lavora infatti in una stazione radiofonica (la K-Billy) e nel guardarlo si possono davvero già intravedere le atmosfere del suo cinema a venire.

Il film è "figlio" della mitica permanenza del regista al videonoleggio lasongelino Manhattan Beach Video Archives, tutto il cast proviene da lì come pure i circa seimila dollari che servirono a finanziarlo e che il proprietario trattenne dai loro stipendi. La storia produttiva è emblematica della natura underground dell'operazione: bianco e nero (pessimo) girato in 16mm e rovinato in fase di sviluppo (tant'è che dei 69 minuti originali se ne salvarono solo 34) da uno sciagurato studio fotografico che bruciò, letteralmente, metà della pellicola.

Il fatto che sia di difficile reperibilità non autorizza certo a dimenticarsi della sua esistenza (la Critica Ufficiale non ne parla!), anche perchè nella mezz'ora sopravvissuta sono già riscontrabili (come detto) parte di quelle marche autoriali che lo renderanno uno dei registi più importanti del cinema contemporaneo. Da vedere ma soprattutto da trovare...

My Best Friend's Birthday
(USA/1987)
di Quentin Tarantino (34')

regia: Quentin Tarantino; sceneggiatura: Craig Hamann e Quentin Tarantino; fotografia: Roger Avary, Scott McGill, Roberto A. Quezada e Rand Vossler; montaggio: Quentin Tarantino; sonoro: Dov Schwarz; anno: 1987; durata: 34' (in originale 69').

interpreti: Craig Hamann, Quantin Tarantino, Crystal Shaw, Allen Garfield, Al Harrell, Brenda Hillhouse, Linda Kaye, Stevo Polyi, Alan Sanborn, Rich Turner e Rowland Wafford.



La seconda volta.

di Alessio Galbiati

Terrorismo.
Due vite: un uomo, una donna.
Narrazione per sottrazione.
Il non detto domina; la sottrazione è la cifra stilistica della recitazione, della regia.

Le lente espressioni, la mònotonia degli sguardi, la presenza-assenza attoriale è la superficie-schermo sopra la quale vengono proiettate le inquietudini dell'Italia. I loro dubbi, i nostri dubbi. Sembra tutto scorrerci davanti agli occhi, come guardando dal finestrino di un treno; sospeso in un territorio fatuo (ricordo premonitore?). La transizione fra l'era industiale e la fase recessiva (solo poi sarà post-industriale).

Silenzi e attese d'un qualcosa che non esite. Attendiamo che qualcosa accada per poi renderci conto come fulminati che in realtà già sapevamo, noi come loro, che non si può trovare nulla. Il non-detto non è tale, manca l'oggetto (soggetto) non c'è niente da doversi dire e nulla dovrà accadere.
La seconda volta non può essere. La seconda volta è un'utopia.
Le utopie sono morte.

Nanni Moretti al cinema, come attore, lo (ri)vedremo l'8 febbraio in "Caos Calmo" di Antonello Grimaldi, convinti che (ancora una volta) come interprete non ci possa convincere.

La seconda volta
(Italia-Francia/1995)
di Mimmo Calopresti (80')

Regia: Mimmo Calopresti; sceneggiatura: Francesco Bruni, Mimmo Calopresti, Heidrun Schleef; montaggio: Claudio Cormio; fotografia: Alessandro Pesci; scenografie: Giuseppe M. Gaudino; costumi: Lina Nerli Taviani; musiche: Franco Piersanti; prodotto da: Nella Banfi, Angelo Barbagallo, Nanni Moretti; produzione: Sacher Film, La Sept Cinéma, Banfilm; anno: 1995; durata: 80'

Interpreti: Francesca Antonelli, Valeria Bruni Tedeschi, Simona Caramelli, Marina Confalone, Roberto De Francesco, Orsetta De Rossi, Paolo De Vita, Nello Mascia, Valeria Milillo, Nanni Moretti, Rosanna Mortara, Antonio Petrocelli.

La pessima critica

Il secondo appuntamento con "La pessima critica" ci permette di chiarire al meglio quel che intendiamo fare con questa rubrica, le cui implicazioni non vorrebbero essere unicamente ludiche, tutt'altro. "La pessima critica" è il rischio che corriamo ogni qualvolta scriviamo d'un film, il pericolo con il quale ci misuriamo. Ed è duplice, dunque ancor più subdolo. Da una parte si corre il rischio di precipitare nel dramma dei giudizi affrettati, quelli "a pelle", poco meditati e mediati ed in più c'è sempre il tempo che gioca a nostro sfavore. Ricordate il personaggio interpretato da Antonio Albanese in qualche trasmissione televisiva che non ricordo, quel critico pentito che in gioventù osannò la commedia pecoreccia e demolì il Cinema d'Autore? "La pessima critica" vuole essere un campionario degli errori possibili, un bestiario dei rischi intrapresi da chi vuole parlare di cinema, da chi vuole essere "sul campo" – e dunque "di fatto" – Critico Cinematografico. Perché tutti possiamo esserlo, ma solo il tempo sancirà la differenza fra la parola vuota e quella piena. Che è la sola ha rendere il Critico tale, tutto il resto è... fuffa!!! **A.G.**

Tullio Kezich su *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni (1970)

A giudicare dalle riviste della nuova sinistra americana, non è che *Easy Rider* sia molto piaciuto, laggiù. Su Antonioni i pareri sono discordi: alcuni rari lo contrappongono aggressivamente a Hopper, dicendo a quest'ultimo di andare a scuola dal ferrarese per capire come van fatti i film sui giovani USA, i più li stroncano come fasulli entrambi. I borghesi e i giovani affollano le sale dove si dà Hopper, disertano Antonioni. Anche da noi *Easy Rider* ha molto più successo, ma Antonioni ha il vantaggio di una identificazione di sguardo con la borghesia avanzata nostra e si conquista questa fetta di riserva. Nessuno dei due film ci convince troppo, ma mentre dal primo, assieme a tutti, siamo colpiti per la forza di una testimonianza che ci pare abbastanza genuina nonostante la sua non generalizzabilità, il secondo ci pare opera di un regista costantemente provinciale, nonostante lo sforzo di minor vacuità rispetto a *Blow-up*. Moralisticamente, confessiamo una prevenzione contro Antonioni dovuta, nell'ordine: ai suoi atteggiamenti di gran sofferente; al costo del film (quattro miliardi e mezzo, con appannaggio personale di trecento e passa milioni, e due anni di lavorazione) specialmente se paragonato a quello del film di Hopper, nato in casa e in economia; al suo tender da sempre a massimi problemi che riesce assai male a controllare (come nove registi italiani su dieci, che partono sempre sparati mirando al sole, ad affrontare Dio Rivoluzione Vita Umanità Apocalisse, con l'immensa capacità di trasformarli in merda e di ritrovarsi alla fine col culo per terra) da quando ha abbandonato un autobiografismo che peraltro ha ben capito che sarebbe ormai insostenibile; infine al suo essere perennemente approssimativo (come dieci registi italiani su nove). Antonioni in USA ha cercato di essenzializzare una materia enorme, di offrire il succo di una svolta storico-sociale di immensa portata, della fine di un mito e della faticosa nascita del nuovo. Ha fatto ricorso al sogno, all'utopia, alla profezia, all'astrazione attraverso la fiaba. Ma pochi registi sono meno portati all'astrazione di lui, fondamentalmente sentimentale e incapace di cercare e scoprire il filo non tanto segreto ma certo dialettico di un'analisi determinata. Finora, fino ai simbolismi del film ravennate e del film londinese, si era giustamente limitato a narrazioni di comportamenti, a piccole storie ma con pretesa di" illuminarsi" di grande visione storico-filosofica-sociologica. Senza un metodo d'analisi (che non può che essere marxista, ma, concediamo, anche borghese d'influenza marxista, se intelligente) e giustamente insoddisfatto dei suoi vecchi mezzi, ha ondeggiato alla ricerca di un modo più denso di affrontare il magma impressionante e sconvolgente che gli stava di fronte, e ha cercato di ridurre il tutto a una fiaba che fosse estremamente significante, eppure immediata nella sua assoluta semplicità. Ma la semplicità non poteva essere in questo caso che dono degli dei della storia, e la fiaba, stemperandosi in moralità da favolello, si è tutta squagliata in banalità priva d'immediata pregnanza come di quell'ambiguità (produttiva) che permettesse livelli più ricchi di lettura. Per trovare il giusto rapporto tra metafora e realismo, che è l'unico a dover oggi interessare nel cinema, Antonioni ha fatto ricorso essenzialmente alla sua vena, diciamo così, poetica, molto più che non all'analisi e alla sua concretizzazione essenziale e non riduttiva in soggetto, convinto come sempre di poter arrivare al fondo dei fondi dei problemi per istinto poetico. I luoghi comuni del cinema d'analisi americano, della letteratura marcusiana (è certo di Marcuse il libretto che Daria tira fuori dalla borsetta, secondo una convenzione tipicamente culturalistico-antonioniana), della contestazione giovanile, del teatro off-Broadway e del cinema off-Hollywood, nonché i luoghi comuni della geografia cinematografica dei classici, ci sfilano davanti provocando una tremenda impressione di déjà vu, lu et connu, con la differenza che quest'operazione di sintesi, questa evasione nella totalità non mediata è estremamente più presuntuosa, più irritante di tutte le cose che ricorda o manipola. (E per bontà dimentichiamo i simboli e le valenze spuriodolciastre di cui il film è disseminato).

L'inutilità dell'operazione (e la sua enormità) dimostrano ancora una volta come scarsi e a buon mercato (ma ad alto compenso) siano il preteso rivoluzionamento e la pretesa sofferenza di certi registi. Legato ai disagi esistenziali borghesi di un'epoca ferma e coesistenziale neocapitalistica, apparentemente priva di futuro non "alienato", Antonioni ha creduto come tanti altri " poeti" prima e dopo di lui che il suo disagio potesse rappresentare perennemente quello del mondo e della storia e non fosse invece al massimo quello di una classe in un tempo preciso (secondo un verso spudorato di un narciso, che quasi tutti i poeti borghesi non-controllati prima o poi riscrivono, "pianse e soffri per tutti era il suo motto") e, stimolato da certi filosofi incoscienti, si è preso sempre più sul serio. Quando ha visto che la storia non si fermava affatto, specialmente quella della rivoluzione, ha tentato disperatamente di mettersi al passo, ma senza riscoprire affatto i valori della modestia. Non gli bastava forse esser poeta per afferrare e poi rendere il tutto e la sua essenza? Sentirlo parlare oggi di profezia rivoluzionaria (imboccato da quell'altro banalone di Moravia) può solo far sorridere: irrimediabilmente out (a meno di un rivoluzionamento più serio di cui però, come undici registi italiani su dieci, ci pare costituzionalmente incapace) il nostro Isaia non può che rimescolare il noto, col tocco leccato di un fotografo di "Vogue", la dottorale sbrigatività di un editorialista di "Life" e il cattivo metafisicismo di un film di Antonioni, e quando i suoi pensieri non fanno gridare tutti al capolavoro, richiudersi nelle sdegnose e inutili tristezze dell'artista incompreso. Affari suoi.

Tullio Kezich , *Quaderni piacentini*, n. 41, 1970.

uno sguardo contemporaneo sulle avanguardie storiche

Autopsia di un cane andaluso

di Matteo Contin

Un occhio tagliato e un uomo che cade dalla bicicletta. Una mano piena di formiche e poi ritrovata in mezzo a una strada. Ma soprattutto un cane andaluso che non compare mai se non nel titolo. Tutto questo e molto di più si puo' trovare solo in un unico film: "Un cane andaluso" di Luis Buñuel e Salvador Dalì. Scusate, ci vorrebbe però una precisazione. Non è un lungometraggio, ma un semplice cortometraggio di sedici minuti girato nel lontano 1929 che ha cambiato al pari di grandi capolavori la storia del cinema. Avviamo l'autopsia.

LE ZAMPE DEL CANE

Il film nasce dall'incontro di due sogni, uno di Buñuel (l'occhio tagliato) e uno di Dalì (la mano con le formiche). I due decidono così di partire dai due sogni per realizzare un film, fatto da un insieme di immagini scoordinate e con nessun legame razionale. Nell'arco di una settimana la sceneggiatura è finita. I due lavorano assiduamente per creare continue immagini irrazionali, attraverso quello che oggi noi chiameremo brainstorming. Alla fine compresero però come il film non sarebbe mai stato accettato da una casa di produzione proprio a causa delle continue provocazioni contenute e della sua totale inconsuetudine. Per questo Buñuel chiede un prestito a sua madre, in modo da produrre il film in proprio. "Un chien andalou" (questo il titolo originale) viene girato in una quindicina di giorni nei teatri di posa di Billancourt, utilizzando attori non professionisti (amici, fidanzate, colleghi, gli stessi autori). Successivamente viene montato e il film è definitivamente pronto. E adesso? Adesso arriva Man Ray che presenta Buñuel al gruppo dei surrealisti. Il regista si rende subito conto di come "Un cane andaluso" sia un film profondamente surrealista, nato quasi per caso ma, stranamente influenzato dalle idee dei surrealisti (ulteriore sintomo di un movimento nato non sotto un manifesto ma sotto una forma artistica quasi innata nelle menti degli artisti che li portava a produzioni irrazionali e istintive). Dopo una visione privata con Ray, venne deciso di organizzare una prima. Nella sala vi erano oltre al gruppo dei surrealisti, una serie di famosi artisti (tra cui Picasso, Cocteau e Le Corbusier), per non dimenticare la serie infinita di aristocratici e altre personalità influenti nella vita artistica parigina. Il film, nonostante le aspettative catastrofiche di un Buñuel memore del fiasco di un altro film surrealista "La coquille et le clergyman" di Germaine Dulac, colpisce a tal punto gli spettatori che li porterà ad applaudire a lungo i due registi di questa nuova opera surrealista.

IL CORPO DEL CANE

Nel cane ci sono diverse parti, come in ogni essere vivente. Come nelle piante e negli uomini, come in tutto. Il corpo di questo cane è fatto di immagini. Immagini che non sono la raffigurazione di una realtà, ma pura e semplice invenzione inconscia di visioni da sogno. Il corpo di questo cane è un corpo di immagini surreali, ben lontane da quello che noi oggi definiamo tale. Il termine "surreale" infatti è usato oggi per descrivere lavori artistici percorsi da una sottile vena di follia, ironia e malinconia, il tutto corredato da un apparato scenico sfarzoso e un po' kitsch. Un corpo surreale "diverso" dunque, percorso sempre dalla tradizionale ironia e gusto per la critica sociale ma completamente immerso in una vasca piena di gusto per il macabro, per l'orrore. Ma ogni corpo è composto da diversi elementi congiunti tra loro. Così come il femore di un uomo è attaccato per ragioni a noi poco chiare all'articolazione coxo-femorale, le scene de "Un cane andaluso" sono collegate fra loro tramite un processo irrazionale per noi ma completamente logico in tutta l'illogicità del nostro inconscio.

Il etait un fois Un uomo affila un rasoio, davanti alla luna passano delle nuvole. L'uomo si avvicina ad una donna e, col rasoio, le taglia l'occhio.

Huit ans apres Un uomo pedala per le vie di una città. Porta appesa al collo una scatola: nel mentre una donna che legge si affaccia alla finestra di casa sua e vede un uomo cadere. Scesa di fretta, lo abbraccia e lo bacia. Tornati su, lei ricompone i vestiti dell'uomo sul letto mentre egli è fuori dalla porta che osserva il palmo della sua mano pieno di formiche. La scatola che l'uomo portava al collo, ricompare nelle mani di uno strano individuo metà uomo e metà donna, che guarda circondato da una folla inferocita, una mano mozzata. Un vigile consegna all'ermafrodito la mano che lui prontamente rinchiude nella scatola. Poi viene investito da un'automobile sotto lo sguardo allucinato dell'uomo alla finestra. Dopo l'avvenimento, l'uomo si avventa sulla ragazza cominciando a toccarle i seni. La donna si ribella e afferra un oggetto per difendersi ma l'uomo, preso da una straordinaria foga, comincia a trascinare due pianoforti su cui è appoggiato un bue squartato. Alla corda usata per trascinare i pianoforti sono appesi due giovani seminaristi. La donna fugge così in un'altra stanza e chiude nella porta la mano ancora piena di formiche dell'uomo che aveva ripreso ad inseguirla. Però nella stanza dove è appena entrata la donna, l'uomo è disteso sul letto dove i suoi vestiti erano stati ricomposti.

A trois heures du matin Uno sconosciuto bussa alla porta, che viene aperta dall'uomo della bicicletta. I due cominciano litigare furiosamente fino a quando lo sconosciuto getta dalla finestra alcuni oggetti appartenenti all'uomo della bicicletta.

Seize ans avant Lo sconosciuto prende un libro da un banco di scuola e lo porge all'altro uomo. Il libro nelle sue mani si trasforma in una pistola. L'uomo allora cambia repentinamente i suoi atteggiamenti verso lo sconosciuto, diventando talmente furioso da spararigli. Lo sconosciuto finisce inaspettatamente di vivere in un parco, ignorato dai passanti. Intanto la donna vede sul muro una falena sul cui corpo spicca la riproduzione di un teschio. L'uomo nel mentre si tappa la bocca con la mano ma, quando la toglie, la sua bocca è scomparsa. Al suo posto vi sono i peli scomparsi dall'ascella della donna. La donna esce dalla stanza e si affaccia su una spiaggia. Li vi trova l'uomo della bicicletta e si abbracciano passeggiando serenamente.

Au printemps Questa è la scritta che compare come un'insegna sopra la coppia sdraiata sulla sabbia.

LA TESTA DEL CANE

Conoscere il corpo del cane non è però sufficiente per comprenderlo. Per fare ciò dobbiamo conoscere la sua testa, quello che vuole dire. Ed è un'impresa impossibile, dico anticipandovi. Impossibile perché figlio diretto di un sogno, quindi, sogno esso stesso. E, come ben sappiamo, nemmeno noi possiamo sapere il vero significato dei nostri sogni. Possiamo solo provare ad interrogarci sul significato mettendo però in conto di utilizzare gli elementi del nostro inconscio (che non è quello degli autori, ricordiamolo). Quello che esce fuori è quindi solo una mia interpretazione, che non sarà uguale alla vostra e nemmeno alla loro. Col taglio dell'occhio ci viene suggerito di abbandonare la nostra visione standard delle cose, di non usare l'occhio, ma la mente, per comprendere l'opera. Le immagini che seguono sono un continuo affermarsi

del tema principale che è quello della vita e della morte, circondato da un altro tema, quello dell'impulso sessuale. Attraverso le immagini riusciamo ad intravedere anche il tema del doppio (tradizionale nei surrealisti). Nella scena in cui l'uomo trascina il pianoforte con bue squartato e seminaristi, il pianoforte rappresenta la società snob e aristocratica della Parigi dell'epoca, il bue è la società consumistica e capitalista, i due seminaristi rappresentano palesemente l'istituzione clericale mentre l'uomo non è altro che l'artista, che per continuare a creare, a far vivere la sua arte, deve trascinarsi dietro con enorme fatica tutto questo. Simile è anche la scena dell'uomo senza bocca, che mette in luce la difficoltà dell'artista di esprimersi liberamente in una società opportunista e ipocrita.

IL PELO DEL CANE
Ciò di cui è ricoperto il cane, mi sembra scontato. Ed è un cane ricoperto da un pelo rozzo e anche, perché no, sporco. Un pelo che è anche un modo di riprendere, una regia, una messa in scena, che ricoprono insieme quello che il cane è dentro. Dicevamo che la regia è sporca, con evidenti errori. Ma non dobbiamo scordarci che il cinema all'epoca era ancora cinema sperimentale e tutto veniva fatto provando, a tentativi. Per quanto però il pelo sia sporco, vi possiamo trovare delle ottime intuizioni registiche. I cambiamenti di punto di vista, le sovrimpressioni, le sfocature, i rovesciamenti dell'inquadratura non fanno altro che arricchire la visionarietà del racconto, aumentando così la tensione della narrazione.

LO STOMACO DEL CANE
Nello stomaco troviamo tutto quello che il cane ha digerito per diventare quello che è. E come possiamo non citare nella numerosa lista delle fagocitazioni il padre della psicoanalisi, Sigmund Freud? Molto è stato scritto sui legami tra psicanalisi e surrealismo, e molto altro ancora verrà scritto. Quello però che mi pare doveroso evidenziare è di come il surrealismo come movimento artistico diventi lo stesso Freud. Perché, come egli ha fatto con i suoi studi, il surrealismo cerca di smascherare l'Io per svelare la continua formazione dei desideri e degli impulsi che comandano le nostre azioni ma di cui la nostra ragione non è a conoscenza.

LA CODA DEL CANE
Non c'è solo la fine nella coda del cane. Ma soprattutto le citazioni di questo film che possiamo trovare nelle pellicole degli ultimi anni, segno dell'importanza se non altro iconica del lavoro di Buñuel e Dalì. Possiamo cominciare dall'uomo senza bocca presente anche nella trilogia di "Matrix", per poi continuare con la farfalla col teschio presente nella locandina del thriller "Il silenzio degli innocenti". Si può trovare dell'altro anche nel filmato della videocassetta presente nell'horror "The ring". Bisogna però dire che, sebbene non vi siano altre citazioni dirette, "Un cane andaluso" ha influenzato e influenza ancora gran parte della cinematografia (soprattutto quelle europea).

Sembra che tutto possa finire qui. E notare che nel film non c'è nemmeno un cane.







Un chien andalou
(Francia/1929)
di Luis Buñuel (16')

regia: Luis Buñuel; sceneggiatura: Luis Buñuel e Salvador Dalì; fotografia: Albert Duverger e Jimmy Berliet; montaggio: Luis Buñuel; interpreti: Simone Mareuil, Pierre Batcheff, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Robert Hommet, Marval, Fano Messan, Jaime Miravilles, Jaume Miravitlles; data della prima: 6 giugno 1929; paese: Francia; anno: 1929; durata: 16'.

Il film, rilasciato in Public Domain (ovvero libero ogni tipo di copyright), è disponibile ai seguenti indirizzi:
http://www.archive.org/details/Lu_sBu_uelySalvadorDal_UnChienAudalou
http://video.google.it/videosearch?q=%22Un+chien+andalou%22





Il primo Rezza-Mastrella. Underground per forza.

di Alessio Galbiati

Prodotto da Galliano Juso (già produttore dell'esordio cinematografico in "grande stile" della coppia Ciprì e Maresco, ma soprattutto di parecchi poliziotteschi della seconda metà degli anni settanta e dello stracult di Nando Cicero del 1982 "W la Foca!"), *Escoriandoli* rimane a dodici anni di distanza dalla sua uscita un corpo estraneo nella cinematografia italiana, catalogabile nelle collezioni di pellicole stravaganti e stralunate.

Il film è costruito perfettamente in fase di sceneggiatura (anche se Rezza dichiara di non scrivere alcuna sceneggiatura) e riesce a supplire all'evidente low-budget con un'estetica inventiva ed assolutamente teatrale perfettamente in linea con le produzioni teatrali – appunto – che la coppia Rezza-Mastrella porta sulle scene dal 1987. Ad oggi ne hanno realizzate sette tutte interpretate da Antonio Rezza, sempre più o meno one-man-show: "Nuove parabole" (1988), "Barba e cravatta" (1990), " I Vichinghi elettronici" (1991), "Seppellitemi ai fornetti" (1992), "Pitecus" (1995), "Io" (1998), "Fotofinish in bianco e nero" (2003). Autori di un innumerevole quantità di cortometraggi, hanno realizzato un secondo film nel 2002, intitolato *Delitto sul Po* e continuano incessantemente a battere strade artistiche surreali che spaziano utilizzando un caleidoscopio di linguaggi differenti.

Antonio Rezza al cinema lo si è visto, oltre che nei suoi due film (dell'altro, *Delitto sul Po* del 2002, rimando ad un prossimo articolo) nell'ottimo *Paz!* (Renato De Maria, 2002): usciva dall'armadio della camera di Pentothal (interpretato da Claudio Santamaria) vestito come una specie di cowboy lisergico e dava voce e corpo alle tavole di Andrea Pazienza nella parte delle paranoie del personaggio più autobiografico della breve carriera dell'artista damsiano. Rezza in quell'occasione ha innestato il proprio stile recitativo su di un personaggio pre-esistente senza snaturarsi ed anzi riuscendo perfettamente a concretizzare in qualche minuto d'ottimo cinema il suo stralunato modo di concepire la recitazione.
Con Rezza può tornare alla mente il Monumentale Carmelo Bene (anch'egli uomo di teatro, anch'egli sperimentatore, anch'egli col vizio del cinema non convenzionale) e forse però non c'è paragone più banale. Perchè in fondo la somiglianza è solo di superficie, Rezza non mira mai alla macchina attoriale ma è corpo attoriale, se Carmelo Bene mirava a linguaggio ed amplificazione possiamo dire che Rezza riduce il linguaggio verbale al suo essenziale ed amplifica invece la corporeità d'un corpo immobilizzato ma ipercinetico. Non che Carmelo Bene non l'abbia fatto, ma il suo livello di sofisticazione nei movimenti o nel compiere dei gesti è, a mio avviso, talmente naif da sembrar quasi invisibile; Rezza al contrario ingigantisce ogni gesto, lo ripete freneticamente, compulsivamente.

Galliano Juso è riuscito ad allestire un cast d'eccezione per un esordio cinematografico così surreale: Isabella Ferrari, Valeria Golino, Valentina Cervi e Claudia Gerini. Una cast femminile sempre credibile e molto intenso nella recitazione, dove ognuna è bravissima e dimostra di avere nelle corde potenziali surreali forse non completamente esplorati in carriera (su tutti Isabella Ferrari, davvero sorprendente nel primo capitolo del film, capace d'una recitazione straniata insospettabile).

Cinque episodi raccontati l'uno dopo l'altro e raccordati con l'espediente della storia che prosegue seguendo un altro personaggio.

Il film inizia da una casa di campagna dove alcune persone tristi e maniacali, piene di tic somatici e di ossessioni comportamentali, presiedono ad una veglia funebre.
Più tardi, al capezzale dell'estinto, restano solamente Giuliano (Antonio Rezza), il fratello australiano del morto, e Tarcisia, giovane moglie del defunto. Improvvisamente dalle labbra del defunto emergono alcune parole che terrorizzano Tarcisia ma non Giuliano che si affretta a spiegarle di come le parole fuoriescono dai cadaveri per non rimanere definitivamente intrappolate in un corpo sulla via della putrefazione. Dal

morto filtrano allora parole e concetti confusi che provocano un'eccitazione sessuale fra i due che inizieranno ad accoppiarsi appassionatamente ai piedi della salma.
I due freschi amanti, ormai travolti da una cieca passione si rendono conto che con la sepoltura del caro estinto perderebbero la fonte del loro ardore, ed allora decidono di chiudersi insieme nella bara.

L'indomani i becchini prelevano la cassa dalla camera ardente e la seppelliscono malamente nel mezzo d'un miserrimo caseggiato; «Ogni città è una fossa comune», dirà il becchino Rolando (Antonio Rezza).
Rolando è vestito con una tuta da moto verde pistacchio e bianca, porta una cresta riccioluta e pare proprio un gallo, pure nelle movenze. La testa scatta ad intermittenza verso i pochi stimoli che lo premono, dapprima un paio di stivaletti poi una donna che nello stesso negozio da lui prescelto compra anch'essa un paio di scarpe. La seguirà fin sotto casa salutandola con un bacio appassionato ed una promessa: «Domani alle quattro sotto l'obelisco», «Quale?», «Qualunque!». La donna che ha ammaliato Rolando si chiama Ida (una splendida Valeria Golino), vive con Fiore, marito invecchiato troppo velocemente nel corpo e nello spirito a causa d'un parossismo amoroso (così verrà definito). Velocemente fra i due sboccia l'amore; «Sei bello da far paura! Così metallico e passionale» dirà la Golino al suo nuovo amore, in una delle più belle battute del film.
A questo punto succede però che il rapporto amoroso invecchia Rolando, mentre Fiore liberato dal rapporto di coppia ringiovanisce rapidamente, tanto da partecipare a competizioni atletiche e girare il mondo. Proprio uscendo dalla casa nella quale per anni aveva vissuto con la compagnia, cedendo il posto all'ormai decrepito Rolando, viene investito dall'auto nuova di zecca del signor Proprietario. Questi invece di soccorrere il malcapitato si affretta a liberare la strada e ripartire per arrivare alla sua abitazione dove la moglie e la figlia lo attendono per l'esibizione del nuovo status simbol a quattro ruote: «finalmente ce l'abbiamo fatta!», dirà.

«Sabbrina, Papà s'è fatto la machina nova, viella a vedè, fallo pè mé». La giovane Sabrina (una giovanissima e pallidissima Valentina Cervi, che quell'anno oltre a questo film interpretò "Ritratto di signora" di Jane Campion. Strana coppia di film, ma questo è il cinema...) è però completamente disinteressata alla cosa e per questo il padre si arrabbia ferocemente tanto da prendere la decisione di rinchiuderla in una comunità di rieducazione, la Comunità *Contro* gestita dalla dottoressa Coatta (Antonio Rezza) il cui motto è il seguente: "Dateci una persona e vi restituiremo una fotocopia funzionale".
La dottoressa Coatta, tremendamente vestita con un telo nero che ne lascia vedere il viso (tipico "abito" di scena rezziano), sottopone la ragazza a svariate torture ma Sabrina non mostra nessun cambiamento psicologico: non si emoziona, non é integrabile nel "buon gusto medio". «Non ho preconcetti, non ambisco e non distinguo le sfumature». Non riuscendo con nessuno dei suoi atroci metodi la dottoressa Coatta, di comune accordo con la famiglia, prende la decisione di sopprimere la ragazza. Una volta uccisa il suo corpo viene messo in un sacco per partecipare ad una corsa di sacchi, ma nemmeno in questa ultima opportunità concessale Sabrina darà segni di ravvedimento alla sua non-conformità. «Certe persone non fanno discutere nemmeno dopo morte», chioserà la perfida dottoressa Coatta.

Alla particolarissima corsa coi sacchi ha assistito un giovane con una stampella che dopo la gara si affretta a raggiungere un'affollata fermata dell'autobus sopra al quale viaggia il poeta Giacane (Antonio Rezza) in compagnia della fotografa Lauretta (Claudia Gerini). Giacane è una persona buona, aiuta il ragazzo con la stampella a ritrovare il suo sostegno perso nel caos del mezzo pubblico, contempla il paesaggio pronunciando pensieri profondi («Lauretta hai notato come il paesaggio urbano è magnificamente disegnato a misura di poveraccio»), fino a che non gli capita di pestare il piede d'un corpulento passeggero del mezzo pubblico. Giacane cerca di scusarsi ma il ciccione sdrammatizza l'accaduto; il giovane poeta cade allora in uno stato di paranoia, non si sente perdonato, ed allora decide di braccare, insieme a Lauretta, il grassone per chiedere nuovamente scusa ma, non ottenendo soddisfazione, entra definitivamente in uno stato disperato: «ho fame di perdono» e ancora «...il rimorso mi addenta la coscienza». Distrutto e prostrato, sfiancato dalla sua ossessione Giacane viene ricoverato in ospedale, i medici non vedendo alcuna soluzione clinica invocano la ragazza di trovare il ciccione perchè perdoni il moribondo Giacane. Giunto sul posto il corpulento uomo puntualizza di non avere alcunchè da perdonare in quanto non ha mai considerato come offensivo l'accaduto e che soprattutto non coltiva alcun rancore; nel sentir queste parole Giacane spira.
Lauretta non accetta l'accaduto e dopo aver pianto la scomparsa dell'amico decide di vendicarlo. Torna sull'autobus e pesta ("acciacca" è il termine utilizzato) più volte il piede al flaccido omaccione, poi lo percuote ed infine, dopo averlo cosparso di benzina, gli da fuoco.

Una folla di persone presta immediato soccorso all'obeso gettato dall'autobus, tutti aiutano e danno una mano tranne un giovane: Elio (Antonio Rezza). Elio è un uomo massa, un presenzialista che si trova bene solo attorniato da folle di persone, con una madre sempre pronta a cercarlo su qualche canale televisivo ed incitarlo nella sua ricerca della medietà. Un giorno però, d'improvviso, gli spostamenti di Elio non corrispondono più ai voleri del suo cervello: il giovane si ritrova di fronte ad un traliccio, posto nostalgico e riflessivo, lontano dai profumi delle manifestazioni.
Elio si fa visitare (durante la visita il medico riconoscendolo gli dirà la battutta più bella del film: «Ma lei è il famoso Elio; l'uomo che ambiva all'epicentro della massa. La conosco dai tempi di Lotta Continua») e scopre che i suoi piedi sono anarchici, poco inclini a seguire le direttive del cervello. Il giovane prova a stipulare un accordo con i suoi arti inferiori ma questi non gli danno retta e lo conducono ogni giorno, contro il suo volere, sotto un traliccio dell'alta tensione, luogo isolato ed introspettivo. Elio allora si taglia le gambe al grido di: «Siete la frangia estremista di un corpo di sinistra». Senza di esse crede di poter dominare l'anarco-insurrezione motoria che lo pervade, ridotto su di una carrozzina è convinto di essere nuovamente indipendente: «Sono finalmente un uomo di sinistra!». Anche senza più le gambe la forza che lo pervade lo conduce nuovamente sotto il traliccio. Elio disperato decide di tagliarsi anche il braccio destro. Ma niente, il giorno dopo sarà ancora sotto lo stesso traliccio. Con l'unico braccio rimastogli, compiendo un gesto di estrema follia si taglia la testa dal collo. Un gruppo di calciatori, passando sotto al traliccio, scambia la testa per un pallone che crossata verrà insaccata da un giocatore come in un calcisticio gol. Elio, con la bocca insanguinata, dirà guardando in macchina: «uno a zero».

Di difetti a questo film ne potremmo trovare un'infinità. Ma... "non è bello ciò che è bello ma è bello ciò che MI piace".

Link e Fonte:

Il sito Ufficiale di Antonio Rezza e Flavia Mastrella

http://www.rezzamastrella.com

EsCoriandoli
(Italia/1996)
di Antonio Rezza e Flavia Mastrella (82')

Regia, soggetto e sceneggiatura: Antonio Rezza, Flavia Mastrella; montaggio: Jacopo Quadri; fotografia: Roberto Meddi; costumi: Silvia Canu; scene: Luca Bertagni; sonoro: Paolo Amici, David Quadroli; boom operator: Matania Eliana, Fabio Santersanti; colonna sonora originale: Francesco Magnelli e Gianni Marroccolo del C.S.I.; costumi: Silvia Canu; prodotto da: Galliano Juso; durata: 82'

Interpreti: Valentina Cervi (Sabrina), Isabella Ferrari (Tarcisia), Claudia Gerini (Lauretta), Valeria Golino (Fiore), Antonio Rezza (Giuliano, Rolando, dottoressa Coatta, Giacane, Elio).

Chicago 10 (USA, 2007)
di Brett Morgen

Trama
È il 1968 e, mentre la guerra in Vietnam è in pieno svolgimento, a Chicago il partito democratico organizza un raduno nazionale che ha lo scopo di esprimere il candidato alla presidenza del Paese. Quando la decisione del sindaco della città di negare agli oppositori della guerra il permesso di manifestare pacificamente, con il pretesto di evitare scontri tra polizia e manifestanti, la rivolta del movimento pacifista fa sì che il governo arresti otto attivisti e li porti in tribunale per un processo che vuole essere dimostrativo.

Commento
Brett Morgen è più interessato a mostrare gli eventi che hanno seguito gli scontri di strada tra il movimento hippie e i brutali squadroni della polizia, avvenuti a margine della convention democratica del 1968 a Chicago, che gli scontri stessi, che vengono comunque riproposti attraverso riprese televisive e filmati amatoriali dell'epoca (sottolineati dalle musiche, tra gli altri, di Beastie Boys e Rage Against the Machine a sottolineare un parallelismo tra gli eventi di allora e le rivolte contro le più recenti guerre volute dagli Stati Uniti).
Il per nulla equo processo seguito all'arresto di otto attivisti poi entrati nella storia degli Stati Uniti (tra cui Jerry Rubin e Abbie Hofmann – co-fondatori del movimento – e il leader pacifista David Dellinger), nelle intenzioni una bomba mediatica contro i dimostranti e a favore del governo, si rivolterà alla fine contro i suoi fautori, malgrado le condanne avvenute grazie a un'iniqua legge anti-sommossa creata ad hoc.
Il regista alterna l'interessante materiale d'archivio che testimonia la sommossa alla ricostruzione in rigoroso ordine cronologico, attraverso bellissime immagini animate, delle fasi del processo – presieduto dal discusso giudice Julius Hoffman – di cui peraltro non esistono immagini filmate, tralasciando volutamente alcuni momenti salienti dell'epoca (l'assassinio di Kennedy) e citandone fugacemente altri (l'assassinio di Martin Luther King).
Il regista invita esplicitamente chi volesse conoscere la storia a leggere i libri e chi volesse vivere l'esperienza legata agli eventi che racconta a vedere il suo film. Obiettivo perfettamente raggiunto.

(Roberto Rippa)

Il regista
Diplomatosi in arte drammatica a New york, Brett Morgen esordisce alla regia con *Ollie's Army*, documentario sulla campagna elettorale del candidato senatore Oliver North, noto anche per essere stato coinvolto, sotto la presidenza Reagan, nella vendita clandestina di armi americane all'Iran.
Tre anni dopo, nel 1999, firma *On the Ropes*, documentario su tre giovani pugili fuori e dentro il ring che viene candidato all'Oscar. Del 2001 è *Say It Loud: A Celebration of Black Music in America*, mentre l'anno dopo realizza *The Kid Stays in the Picture*, sulla figura del celebre produttore cinematografico Robert Evans. Morgen è attivo anche come autore di pubblicità.

Chicago 10 (USA, 2007)
Regia e sceneggiatura: Brett Morgen
Animazioni: Joao G. Amorim (capo dell'animazione), Lisa Daly (animatrice), Larry Ruppel (animatore dei personaggi), Anthony Santoro (disegnatore dei personaggi), Mary varn (animatroce), Florian Wagner (animatore)
Musiche originali: Jeff Danna
Montaggio: Stuart Levy, Kristina Boden
Con le voci di: Nick Nolte, Mark Ruffalo, Roy Scheider, Hank Azaria, Liev Schreiber, Jeffrey Wright, Dylan Baker
103'

Chicago 10 è stato presentato nel 2007 al Chicago International Film Festival, dove ha ottenuto il premio Silver Hugo come migliore documentario, e al Festival Internazionale del Film di Locarno (Svizzera).





speciale

Il serial cinematografico americano degli anni dieci: le serial queen

prima parte

di Alessio Galbiati

Il concetto di "serialità" riveste nella storia del cinema un ruolo tutt'altro che secondario e troppo spesso è stato liquidato con superficialità. In questo saggio, suddiviso in 3 puntate (più un'appendice) tento di rivalutare il concetto focalizzando la mia attenzione su di un tipo di cinema lontano nel tempo ma assai prossimo a noi per modalità di produzione e fruizione. Il presente lavoro si strutturerà nei seguenti tempi e modi:

Prima parte (numerodue – febbraio 2008)
1. SERIALITÀ
2. LA DIMENSIONE FATTIVA DEL TESTO SERIALE

Seconda parte (numerotre – marzo 2008)
3. IL SERIAL CINEMATOGRAFICO AMERICANO DEGLI ANNI DIECI

Terza parte (numeroquattro – aprile 2008)
4. NEW WOMAN E SERIAL QUEEN
5. IL CLIFFHANGER
6. CONCLUSIONI

Appendice (numerocinque – maggio 2008)
BIBLIOGRAFIA
SITOGRAFIA
FILMOGRAFIA

* * *

"Con la sua gonna di lana scozzese, la sua camicetta larga e il suo gran berretto di velluto, ella riassume l'ideale di una gioventù tutta presa d'avventura. Gli adolescenti - e anche i signori di età matura - sognano davanti alla sua fotografia. Le sartine la copiano per acconciarsi i capelli e adottano il berretto 'alla Elaine'. È la prima volta, notiamolo, che un'artista del cinema provoca presso le figlie d'Eva un importante movimento di imitazione".

Marcel Lapierre (1)

Vorrei in queste pagine parlare di un prodotto della serialità cinematografica che si è venuto configurando entro il contesto produttivo della nascente industria cinematografica americana degli anni dieci: il *serial*. Più specificamente vorrei mettere in luce quei tratti caratteristici di queste moderne fiabe metropolitane (a puntate) in grado di evidenziare le interconnessioni attuate fra *media* differenti al fine della promozione del prodotto cinematografico.

1. SERIALITÀ

Quale primo passo da compiere vorrei cercare di chiarire/chiarirmi quale sia il territorio entro cui mi sto accingendo ad entrare; la serialità è un concetto multisfaccettato che necessita un'attenta e ponderata delimitazione.
La serialità non risponde soltanto all'esigenza, tipicamente industriale, di ottimizzare il rapporto tra risorse produttive e pratiche del consumo: essa si sviluppa anche in una modalità di narrazione immersiva assai prossima alle forme comunitarie premoderne di esperienza della vita, recuperando su un piano simbolico ciò che il Moderno ha estromesso dall'ordine del discorso (2). La produzione seriale dei testi narrativi, dunque, innescandosi fin dagli albori dell'industria culturale (3), soddisfa il bisogno dell'individuo di connettersi all'idea collettiva di realtà in un mondo che la modernizzazione ha privato dei consueti meccanismi di socializzazione. Nella sua tendenza alla "ripetizione", ripetizione ossessiva di luoghi e figure del racconto, cogliamo non tanto il decadimento della creatività individuale bensì le funzioni comunicative, quelle simboliche e le derive mitiche della ritualità.
In questa prospettiva, la serialità è una delle categorie della modernità al pari del montaggio (4). Come il montaggio, essa influenza il nostro modo di vivere ordinando l'esperienza caotica del mondo metropolitano in un quadro di continuità e coerenza. La sua presenza entro il sistema mediatico cresce in coincidenza con la sua espansione e la sua incidenza sociale cresce nel tempo: dalla periodicità diradata della stampa popolare passando per le dinamiche serratissime delle firme dei *feuilleton* (primo importante snodo verso le forme moderne della serialità) fino alla rigida organizzazione quotidiana della radio.
In tale contesto socioeconomico, la serialità costituisce la soluzione strategica attraverso cui la trasformazione dei rapporti produttivi operata dai processi di industrializzazione trova una sua adeguata forma di traduzione sul piano dei rapporti sociali e della loro rappresentazione attraverso i linguaggi espressivi: in altri termini, il riconfigurarsi stesso del territorio di queste metropoli americane d'inizio secolo intorno al modello della fabbrica, istituisce un principio "seriale" di realtà, in cui il racconto sociale si compie nelle narrazioni sinergiche di informazione e fiction.
Nel quadro strategico dell'industria culturale, fin dalle origini, ogni racconto lungo tende a farsi seriale, ovvero a inserirsi in una catena narrativa costantemente ordinata e scandita dall'avviso di servizio "continua". "To be continued" restituisce meglio il tono imperativo della serialità, che è assolutamente necessario che continui per dare senso al racconto che costruisce socialmente la realtà e restituisce il significato profondo delle sue trasformazioni, tenendo insieme le "fratture" generate dal passaggio da una fase all'altra dell'identità moderna, dei suoi transiti tecnologici e comunicativi. Non si può, infatti,

comprendere la serialità senza considerarne i passaggi di stato, per lo più legati all'emergenza delle nuove tecnologie della comunicazione.
La serialità della letteratura di genere, del fumetto o del cinema è diversa da quella della televisione e, ancor più, dalle dinamiche dei nuovi media, demassificanti e individualizzati, poiché diversi sono i territori umani e gli immaginari, i soggetti ed i vissuti, le relazioni e le classi, i rapporti produttivi e sociali che tali linguaggi sottendono.
La serialità del cinema (5) è quella della "fabbrica dei sogni", con le sue modalità di organizzazione dei nessi tra istituzioni e ruoli individuali, mentre la serialità della televisione apre già una frattura nello spaziotempo metropolitano classico - frattura che la neo e la post televisione tradurranno in una consapevolezza diffusa del passaggio epocale verso l'età tardo-industriale.
La serialità televisiva si differenzia radicalmente da quella cinematografica: prima delle serie tv, la serialità è garantita dal corpo stesso delle *star* hollywoodiane (la star non tradisce il proprio statuto per continuare a darsi come oggetto serialmente riconoscibile e in grado di ricondurre ogni racconto cui partecipa al quadro generale della serie) (6). E ancor prima dello *star system* saranno le *serial queen* a catalizzare le aspettative del pubblico. Tuttavia, se guardiamo alle trasformazioni, anche di "dimensione", che hanno avuto luogo nel piccolo schermo televisivo, notiamo che il pubblico non si identifica più nella trascendenza e nella monumentalità della *star*, ma piuttosto nella rete di relazioni e conflitti tra i personaggi della fiction seriale lunga. Personaggi che, destituiti della sacralità dello *star system*, si avvicinano a noi per dimensioni fisiche e per modelli di comportamento, fino a coincidere esattamente con noi nella figura del concorrente del *reality show* alla "Grande Fratello", che dimostra come la serialità non affianchi la nostra esistenza ma la comprenda e, per molti versi, la fondi.

Alle origini del cinema delle origini, o del cinema primitivo (7), il catalogo dei fratelli Lumière, che copre un periodo che va dal 1897 al 1907, è organizzato per serie tematiche che riuniscono le singole vedute sotto titoli d'insieme: *Vues comiques*, *Voyage de M. le Président de la republique française en Algerie*, *Exposition Universelle de Paris 1900...*, da notare il fatto che ogni singola veduta è numerata: dalla 1 (*Assiettes tournantes*) alla 2023 (*Le Moustique Récalcitrant*) (8).
La storia del cinema intrattiene con il concetto di serie, o comunque di concatenazione fra elementi singoli, una ampissima gamma di rapporti.

> La serialità sembra resa possibile dalla presenza di una successione, da un processo di enumerazione, dal formarsi di una qualche lista [...] Dunque c'è ancora della ripetizione, magari in una veste debole, ma essa funziona come semplice prerequisito di una dislocazione lineare; c'è un ritorno del medesimo, o almeno di qualcosa che ha la stessa aria di famiglia, ma c'è soprattutto il crearsi di un gruppo omogeneo, di una collezione di casi. Il problema è allora di capire qual è il principio di ordine sotteso ad una simile lista. In particolare c'è da chiedersi se essa preveda il divenire e non ricorra piuttosto alla somma; se si apra ad uno sviluppo e ad un progresso, o non esibisca invece uno slittamento di post, un affiancarsi delle varianti; se insomma possegga una temporalità, o non conosca che la spazializzazione. (9)

Utilizzando l'analisi delle tipologie della ripetizione fatta da Umberto Eco (10) possiamo meglio collocare l'oggetto in questione: «La serialità tipica della produzione industriale, (...), riguarda (...) la produzione su larga scale di repliche dello stesso tipo, una assolutamente fungibile all'altra, così che per una persona normale, dalle esigenze normali, in assenza di imperfezioni evidenti, sia la stessa cosa scegliere una replica piuttosto che un'altra». (11)

Entro quest'ottica due copie del medesimo film vengono a configurarsi quale prodotto seriale. Oltrepassando questo primo livelli d'analisi Eco propone una tipologia della ripetizione con una forma esterna di un albero a disgiunzioni che rappresenta un tentativo di tipologia della ripetizione in ambito televisivo e cinematografico.

Egli individua cinque forme di ripetizione: la ripresa, il ricalco, la serie, la saga e infine il dialogismo.
Tutti i tipi individuati da Eco toccano in realtà aspetti della questione presa in esame in questo lavoro, ma per il quale utilizzeremo unicamente quelle categorie dove l'aderenza appare immediata (risulterebbe troppo complicata una lettura dei rimandi dialogici innestati dall'analisi d'un testo seriale).

1. La ripresa: è la riproposizione di un tema di successo ovvero la continuazione.

2. Il ricalco: che può essere nella forma di *remake* (esplicito o implicito), omaggio, ricalco libero.

3. La serie: «riguarda da vicino ed esclusivamente la struttura narrativa. Abbiamo una situazione fissa e un certo numero di personaggi principali altrettanto fissi, intorno ai quali ruotano dei personaggi secondari che mutano, proprio per dare l''impressione che la storia seguente sia diversa dalla storia precedente». (12)

La serie era già stata ampiamente trattata da Eco e definita quale: «Struttura iterativa nella comunicazione di massa». (13)

La serie appaga l'utente perché facilmente riconoscibile e prevedibile.
Ogni opera designa sempre un duplice Lettore Modello (14): il primo utilizza l'opera come dispositivo semantico ed è vittima delle strategie dell'autore che lo conduce lungo una serie di previsioni ed attese; l'altro, il lettore critico di secondo livello, è colui che gode della serialità apprezzando le variazioni. Questo tipo di godimento avverrà ovviamente con le serie più sofisticate (delle quali accennerò brevemente in seguito).
Eco legge questa possibilità di trasmissione d'un livello sofisticato di comunicazione nelle opere seriali, e nelle serie in particolare, ponendo l'accento sul fatto che la maggior parte delle strategie serializzanti attuate nell'ambito massmediatico siano principalmente interessate ai lettori modello di primo livello, ovvero i più "deboli" entro questo sistema comunicativo.

> Il problema è che non c'è da un lato una estetica dell'arte "alta" (originale e non seriale) e dall'altro una pura sociologia del seriale. V'è piuttosto una estetica delle forme seriali, che non deve andare disgiunta da una sensibilità storica e antropologica per le forme diverse che in tempi e in paesi diversi assume la dialettica tra ripetitività e innovazione. (15)

Stringendo un po' Eco elenca varie forme di serie:

- serie a schema fisso;
- serie a flash back;
- serie a spirale;
- serie a carattere.

4. La saga: è la quarta tipologia della ripetizione individuata da Eco ed appare interessante perché coglie il decorso storico di un personaggio (saga lineare), o meglio ancora, di una genealogia di personaggi (saga ad albero, l'esempio utilizzato è quello del *Dallas* televisivo); Eco la definisce anche serie mascherata.

5. Il dialogismo: anch'esso descritto attraverso una vasta gamma di sottocategorie, appare essenzialmente come tipologia regolatrice della sfera delle citazioni.

Entro questa tipologia il *serial* cinematografico americano degli anni dieci si configura come struttura che può variare dai casi di serie a carattere, dove la preminenza della diva seriale mette in moto l'intera vicenda, a strutture di serie a schema fisso o a spirale; difficilmente utilizzata è la struttura a flash back perché l'enfasi è costantemente posta sul presente, sull'azione.

2. LA DIMENSIONE FATTIVA DEL TESTO SERIALE

Vorrei aprire un ultima breve parentesi relativa alla dimensione fattiva del testo seriale, argomento sfiorato appena nelle

pagine precedenti ma nevralgico nell'evoluzione del linguaggio cinematografico.
La dimensione fattiva del cinema seriale è in sostanza la strategia intrapresa, coscientemente – o meglio – scientificamente, da parte delle case di produzione cinematografiche di far consumare al proprio pubblico altri elementi della serie. Con fattività intendo la capacità di far compiere una reazione standardizzata al soggetto esposto ad un impulso coordinato.

Provando a rovesciare i termini della questione e ad utilizzare la serialità come strumento di contatto col pubblico capace di far circolare elementi non solo "negativi", ma anche "positivi", possiamo individuare quella propensione, insita nel concetto di serialità, in grado di utilizzare questa dimensione fattiva non unicamente nella logica "perversa" dell'industria culturale ma in una prospettiva comunicativa interessata ad altro che il consumo di sé.
Nella musica, ad esempio, la dodecafonia schonberghiana utilizza la serie per costruire una struttura musicale complessa (1). Anche nell'esperienza pratico-teorica della *Kinopravda* di Dziga Vertov la serialità è elemento centrale. E' l'idea stessa del cinema per Vertov che incontra la serialità, egli persegue un cinema prodotto dalle masse: "Film che producono film" (2), il film stesso che innesta un circuito produttivo tra il pubblico all'interno del pubblico; ideologicamente il fine perseguito dal cinema di Vertov è la Rivoluzione.
In maniera differente Jean-Luc Godard nei suoi *Histoire(s) du cinéma, 1A e 1B* (1988-98), utilizza la dimensione fattiva della serialità attivandola mediante il montaggio inorganico, egli compie un operazione materialistica di accumulazione segnica, di vera e propria polisemia, svincolando il linguaggio cinematografico dalla certezza organica del modo di rappresentazione istituzionale.
L'opera di François Truffaut legata ad Antoine Doinel, interpretato dall'alter-ego del regista Jean-Pierre Leaud, si articola in 5 film che vedono protagonista l'attore dall'età di 13 anni ne *I quattrocento colpi* del 1959 all'età di 33 ne *L'amore fugge* del 1979; film, quest'ultimo, costellato di fotogrammi non utilizzati nei precedenti in aperto dialogo con la tripla memoria dell'attore, dello spettatore e del personaggio.
Dobbiamo anche contemplare entro la serialità una dimensione d'apprendistato, da intendersi come capacità di insegnare qualcosa al lettore/spettatore; mi voglio riferire con questo accenno all'opera di Gilles Deleuze sulla *recherche* proustiana (3). La ricerca del tempo perduto è un'opera seriale.
Più in generale in tutta l'arte moderna il concetto di serie è abbondantemente utilizzato.

Con questo sommario quadro di riferimento attorno al concetto di serialità vorrei iniziare ad accostarmi all'argomento in questione. Molte delle caratteristiche individuate sono riscontrabili nei primi *serial* cinematografici made in U.S.A. degli anni dieci; non era forse ammantata da *amusement* la visione delle peripezie delle *serial queen*?

* * *

Note al capitolo "Serialità":
(1) Cit. in Monica Dall'Asta, *Il cinematografo al campo*, Transeuropa, 1993.
(2) Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966 (ed. or. 1928).
(3) In questo lavoro il concetto di industria culturale risulta fondamentale in quanto costituisce la cornice entro cui colloco l'analisi dei serial degli anni dieci; Horkheimer e Adorno definiscono l'industria culturale quale strategia di armonizzazione dei diversi settori culturali, sistema di tutti i mezzi di comunicazione. Il prodotto culturale nella loro analisi è l'esito del sistema dell'industria culturale. La serialità non è menzionata ma la descrizione del prodotto dell'industria culturale fatta è applicabile e anzi, descrive perfettamente, il prodotto seriale. Definendo il processo di standardizzazione del pubblico i due filosofi enucleano il funzionamento dell'industria culturale sviscerandola, smascherando l'aspetto rassicurante di armonico sviluppo della società. Il prodotto, entro questa "filosofia" coincide con la pubblicità.
L'industria culturale è una forma di controllo del pubblico che induce bisogni generatori di comportamenti; siamo entro una dimensione fattiva del testo seriale, fattività da intendersi quale bisogno indotto. Horkheimer e Adorno parlano di *amusement* (divertimento) a proposito della qualità utilizzata dall'industria culturale per catalizzare lo spettatore. I due filosofi tedeschi vedono prendere forma questo sistema integrato negli anni trenta. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *L'industria culturale* in *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997, pag. 126-180 (ed. or. 1947).
(4) Di come la metafora del montaggio cinematografico si sia estesa oltre il campo propriamente cinematografico ce ne offre una interessante lettura Lev Manovich in *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2002 (ed. or. 2001).
(5) "L'idea di serie è radicata nel cuore stesso della problematica relativa alla fotogrammatica della cinematografia, che è, senza dubbio, un fenomeno eminentemente seriale." André Gaudreault, *Dal Semplice al Multiplo o il cinema come serie di serie…*, in Anna Antonini (a cura di), *Il film e i suoi multipli,* Forum, Udine, 2003. La serialità sottesa alla natura fotografica dell'apparecchio cinematografaco è una questione cruciale inscritta nella genesi stessa del linguaggio cinematografico ma è questione che credo sia il caso di accennare solamente in questa sede.
(6) Edgar Morin, *I divi*, A. Mondadori, Milano, 1963 (ed. or. 1957).
(7) O del cinema primitivo seguendo le indicazioni di Noël Burch nel suo *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Il Castoro, Milano, 2001 (ed. or. 1990).
(8) A cura di Riccardo Redi, *Lumière: verso il centenario*, Di Giacomo, Roma, 1986.
(9) F. Casetti, Introduzione, in F. Casetti (a cura di), L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, Marsilio, Venezia 1984, p. 10.
(10) E' l'autore stesso a metterci in guarda dalla primitività di questa tipologia, ma proprio accogliendo le sue indicazioni, la utilizzerò per compiere una rapida ricognizione sulla vastità del tema indagato.
(11) U. Eco, *Tipologia della ripetizione*, in Francesco Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, p. 20.
(12) *Ibid.,* p. 24.
(13) U. Eco, Apocalittici e integrati, Bompiani, Milano 1964, pp. 245-249.
(14) U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
(15) U. Eco, *Tipologia della ripetizione*, in Francesco Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, p. 27.

Note al capitolo "La dimensione fattiva del testo seriale":
(1) Utilizzo qui la categoria in maniera *strumentale* come ricordato da Luisa Zanoncelli in Anna Antonini, *Il film e i suoi multipli,* Forum, Udine, 2003. "L' assenza di serie considerazioni sulle analogie con le arti cosiddette figurative e con la musica in particolre è macroscopica, e i fuggevoli accenni, (…) alla dodecafonia per il concetto di serie, (…) sono meri esempi strumentali, non eccezioni che confermano la regola (…)".
(2) Monica Dall'Asta, *Film che producono film: serialità e sperimentazione*, in Anna Antonini, *Il film e i suoi multipli,* Forum, Udine, 2003.
(3) Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001 (ed. or. 1964).




DANCING
ABBA
QUEEN

anteprima

nelle sale (italiane) dal 8/02

Charlie Wilson's War (*La guerra di Charlie Wilson*, USA, 2007)

di Mike Nichols

Trama

Il rappresentante del Texas al Congresso degli Stati Uniti Charles Wilson appare come una personalità politica di secondo piano, amante dell'alcol, occasionalmente della cocaina e sempre delle belle donne.
Quando la sua ricca sostenitrice Joanne Herring lo coinvolge nel suo progetto di liberazione dell'Afganistan dalle truppe sovietiche, Wilson, aiutato in questo da un agente speciale della C.I.A., si troverà ad affrontare la situazione più delicata della sua carriera e non solo.

Commento

Tratto dal libro di George Crile pubblicato nel 2003, *Charlie Wilson's War: The Extraordinary Story of the Largest Covert Operation in History* (1), il film del tedesco di nascita ma americano di adozione Mike Nichols (vero nome Michael Igor Peschkowsky) narra di una delle operazioni governative più segrete degli Stati Uniti (che pure in quanto a operazioni segrete non si può dire si siano mai risparmiati), nonché una tra le più rilevanti della storia recente, tanto da avere conseguenze ancora oggi a più di venti anni di distanza.
Charles Wilson non trascura nessuno dei piaceri che la vita da scapolo gli offre: lo vediamo a inizio film in un idromassaggio con un losco compare, due spogliarelliste, una playmate di Playboy, un bicchiere di vino in mano (la sua familiarità con la cocaina lo renderà oggetto di un'indagine da parte di Rudolph Giuliani). La sua vita politica consiste essenzialmente nel fare alcuni interessi del secondo distretto dello stato che rappresenta a Washington, e che lo adora, fare parte di un paio di commissioni. Questo fino a quando una sua ricca e potente sostenitrice, Joanne Herring, lo spinge a coinvolgersi con ciò che sta succedendo in Afganistan, invaso dalle truppe sovietiche senza potere difendersi, causa inadeguatezza delle armi. Dopo una visita a un campo profughi, si decide ad impegnarsi nella non facile causa e a coinvolgere la C.I.A. in un progetto che, forzatamente, dovrà restare segreto. La soluzione al fatto che gli Stati Uniti non possano fornire armi di loro produzione viene da Israele, munito di armi di produzione sovietica che giungeranno in Afganistan grazie alla connivenza, che sa di fantapolitica, del regime militare del Pakistan.
Il ruolo di Charles Wilson sarà determinante nel riuscire dapprima a fare aumentare la somma stanziata per la causa dagli Stati Uniti da un ininfluente importo di 5 milioni di dollari l'anno a un miliardo e quindi a risolvere il conflitto.
Suona come fantapolitica, ma questa è una storia vera, documentata, che cambierà l'assetto del mondo con un'onda lunga che non accenna a diminuire di intensità.
Il finale è noto: gli afgani riusciranno a sconfiggere le truppe sovietiche ma i Mujaheddin (letteralmente "combattenti", spesso tradotto come "guerrieri santi") inizieranno a combattersi tra di loro, dando vita a una guerra civile. Si trasformeranno quindi nei Talebani di oggi, con le conseguenze note.
Nichols (2) riesce mirabilmente a illustrare la labirintica trama politica non trascurando mai di privilegiare un tono da commedia che riesce a strappare più di una risata. Inciampa forse solo nella scena della visita al campo profughi, zeppa di luoghi comuni cinematografici fino ad allora evitati, in un film che riesce altrimenti sempre a mantenere brillantemente un equilibrio dall'inizio alla fine, grazie alla rigorosa sceneggiatura di Aaron Sorkin (*Studio 60 on the Sunset Strip* e *West Wings* in televisione, *The American President*, 1995, di Rob Reiner al cinema).
Tom Hanks è credibile nel ruolo del congressista ingenuo, bolso e gaudente e anche Julia Roberts sotto la parrucca platinata di Joanne Herrings, si ritaglia un ruolo di contorno efficace. Per una volta di più, però, è Philip Seymour Hoffman a rubare la scena a tutti ogni qualvolta appare sullo schermo, e il ruolo (per cui è candidato a un Oscar come migliore attore non protagonista, che riceverà sicuramente) di stratega della C.I.A. glielo permette molto spesso.

(Roberto Rippa)

Note:
(1) Pubblicato in Italia con il titolo *Il nemico del mio nemico. Afghanistan 1979-1989. La guerra segreta del deputato Wilson* da Il Saggiatore nel 2005 (traduzione di Aldo Magagnino)
(2) Milke Nichols ha debuttato come regista nel 1966 con *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*). L'anno successivo dirige *The Graduate* (*Il laureato*) per cui ottiene un premio Oscar come migliore regista. Tra i molti film diretti: *Carnal Knowledge* (*Conoscenza carnale*, 1971), *Working Girls* (*Una donna in carriera*, 1988) e *Closer* (2004), in cui ha diretto per la prima volta Julia Roberts.

Charlie Wilson's War
(*La guerra di Charlie Wilson*, USA/2007)
Regia: Mike Nichols
Soggetto: George Crile dal suo libro *Charlie Wilson's War: The Extraordinary Story of the Largest Covert Operation in History*
Sceneggiatura: Aaron Sorkin
Musiche: James Newton-Howard
Fotografia: Stephen Goldblatt
Montaggio: John Bloom, Antonia Van Drimmelen
Interpreti principali: Tom Hanks, Amy Adams, Julia Roberts, Philip Seymour-Hoffman, Terry Bozeman, Brian Markinson
97'

Collegamenti
Biografia di Charles Wilson (Wikipedia):
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Wilson_%28Texas_politician%29
Sito ufficiale di Joanne Herring:
http://joanneherring.com
Invasione sovietica dell'Afganistan (Wikipedia):
http://en.wikipedia.org/wiki/Afghanistan#Soviet_invasion_and_civil_war

anteprima

nelle sale (italiane) dal 22/02



Persepolis (Francia-USA, 2007)

di Vincent Paronnaud e Marjane Satrapi

Trama

Marjane è una bambina iraniana cresciuta libera di studiare e giocare con altri bambini, anche dell'altro sesso, e sognando di diventare un profeta. All'età di dieci anni, il mondo intorno a lei cambia radicalmente in peggio: bambini e bambine accedono alla scuola da porte differenti e non hanno più possibilità di incontrarsi, e lei deve portare un lungo vestito nero e il velo. La guerra con l'Irak non fa che peggiorare la situazione e, quando i suoi genitori la mandano in Europa per sottrarla alle nuove, rigide, regole imposte, Marjane sente forte la malinconia per il suo Paese, per la sua famiglia, per sua nonna, solido punto di riferimento nella sua vita. Tornata in Iran, non resisterà a lungo e partirà nuovamente, questa volta per sua scelta.

Commento

Tratto dall'omonimo fumetto (pubblicato in quattro tomi) scritto e disegnato da Marjane Satrapi, nata e cresciuta in Iran e poi trasferitasi in Europa - la prima volta per decisione dei genitori, la seconda per sua volontà - a causa della rivoluzione del 1979-1980 che modificò l'esistenza di un popolo intero, e ancora di più quella delle donne, *Persepolis*, dal nome dell'antica capitale persiana, racconta la sua vita, o meglio il suo Paese visto attraverso i suoi occhi di bambina prima e di adulta poi. Marjane ama il suo Paese, e così i suoi genitori, ma si rende anche conto che dopo la rivoluzione che ha annullato di fatto la libertà individuale le è impossibile viverci ed è proprio questo punto di vista a rendere il film molto più di un resoconto di una situazione storica e politica così come la conosciamo dalle cronache. Lo spettatore assiste ai cambiamenti visti attraverso gli occhi di una bambina, di una bambina dalle idee in chiaro e non abituata a tacerle, quindi la segue nel suo trasferimento a Vienna, un trasferimento reso ancor più difficile dalla malinconia per il suo Paese, per la sua famiglia e per le difficoltà che le conseguono dal rivelarsi iraniana, quasi una rimozione di un passato fatto di repressione e di un presente fatto di distacco dai suoi affetti e dalle sue radici, doloroso quindi in entrambi i casi. Il punto di vista di Marjane è estremamente lucido e sempre intrecciato con la storia del Paese: intorno a lei le persone scompaiono, è sufficiente esprimersi liberamente perché questo accada, o muoiono per la guerra. Ragazzi e ragazze non possono stare insieme, la musica occidentale viene venduta al mercato nero, gli alcolici sono vietati e, naturalmente, le donne non hanno alcun diritto. E questo legame non si scioglie mai, nemmeno quando la piccola Marjane si trasferisce in Europa. Cambia solo la prospettiva, ma il dolore e la malinconia per qualcosa che si è conosciuto e non c'è più rimangono, facendo di Marjane un'estranea sia nel suo Paese che fuori.

Per quanto riguarda l'aspetto prettamente cinematografico, Persepolis rimane estremamente fedele al fumetto, disegnato in maniera semplice quanto ricca e bella in uno stupendo bianco e nero, la sceneggiatura è precisa nel raccontare una ventina d'anni di Marjane e del suo Paese e Vincent Paronnaud Mrjane Satrapi iniettano nella storia robuste dosi di sottile ironia.

Per chi scrive, il film più bello del 2007.

(Roberto Rippa)

Persepolis (Francia-USA/2007)
Regia e sceneggiatura: Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud
Soggetto: Marjane Satrapi Musiche: Olivier Bernet
Montaggio: Stéphane Roche
Animazioni: Damien Barrau (animatore), Thierry Peres (assistente), Jung Wang (supervisore)
Voci nella versione originale: Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Danielle Darieux, Simon Abkarian, Gabrielle Lopes Benites, François Jerosme, Arié Elmaleh, Jean-François Gallotte, Mathias Mlekuz
95'

Marjane Satrapi su Wikipedia (F):
http://fr.wikipedia.org/wiki/Marjane_Satrapi

Sito ufficiale del film (E):
http://www.sonypictures.com/classics/persepolis/



Rendition, il thriller politico del post 9/11

di Emanuele Palomba



Rendition – Detenzione illegale (*Rendition*, USA-Sudafrica/2007)
di Gavin Hood (120')
anteprima italiana: 21 ottobre 2007 (RomaFilmFest)

La "extraordinary rendition" è una procedura che comporta la cattura e successiva deportazione e detenzione eseguita in ambito di paralegalità di un sospetto terrorista. Anche se già utilizzata in precedenza, dopo gli attentati alle Twin Towers la extraordinary rendition è stata messa in atto più frequentemente – anche in Italia, con il sequestro dell'imam egiziano Abu Omar – destando sempre maggiori perplessità e in alcuni casi avendo come conseguenza anche procedimenti giudiziari a carico degli agenti che la avevano messa in atto.
Il regista sudafricano Gavid Hood (*Tsotsi*) partendo da questi presupposti confeziona un thriller piuttosto classico e ben diretto, nonché una non celata critica alla *Rendition*, mostrata in tutta la sua brutalità – e certamente con maggior effetto perché subita da un "innocente" in cui non è difficile impersonarsi.

Un cittadino egiziano (Omar Metwally), da anni residente in America ed ivi felicemente "sposato con prole", viene intercettato di ritorno da un volo transoceanico e trasferito in una prigione mediorientale perché sospettato di aver rapporti con un gruppo di terroristi.
Avrà a che fare con il giovane agente CIA Freeman (Jake Gyllenhaal) e con uno spietato carceriere (Yigal Naor), la cui vita privata è sconvolta dalle azioni di una figlia "ribelle" (Zineb Oukach).
Dall'altro lato dell'Oceano la giovane moglie (Reese Witherspoon) farà di tutto per poterlo salvare, scontrandosi con la glaciale Meryl Streep, consueta lady di ferro.

Hood dirige abilmente uno script valido, facendo la spola tra il polveroso Medio Oriente e i brillanti interni americani. Il regista riesce nel non semplicissimo compito di evitare facili moralismi, restando abbastanza imparziale nel raccontare tra documentario e finzione questa storia a tratti aberrante.
La spy story si intreccia bene con le numerose "sottotrame" presenti nella narrazione, che non manca di qualche interessante virtuosismo – vedi la gestione dei piani temporali.
Ben interpretato da un cast decisamente all'altezza, *Rendition* non compie però l'ulteriore salto di qualità che lo avrebbe reso un film da ricordare, poiché il soggetto manca di una idea davvero originale o sorprendente. Il film scorre infatti sui binari prefissati e arriva fino alla conclusione senza sbavature; apprezzabile la scelta di evitare per questa storia così credibile ed attuale un finale completamente a "tarallucci e vino", che avrebbe stonato troppo riportando la pellicola ad una atmosfera terribilmente hollywoodiana.
Rendition è insomma il meglio che si può chiedere al cinema americano in questo periodo.

Rendition
(*Detenzione illegale*, USA/2007)
Regia: Gavin Hood
Sceneggiatura: Kelley Sane
Musiche: Paul Hepker, Mark Kilian
Fotografia: Dion Beebe
Montaggio: Megan Gill
Interpreti principali: Reese Witherspoon, Jake Gyllenhaal, Peter Sarsgaard, Omar Metwally, Aramis Knight, Meryl Streep, Anne Betancourt, Peter Sarsgaard
120'



Il criptico giallo tragico di Sidney Lumet

di Emanuele Palomba

Onora il padre e la madre (*Before the Devil Knows You're Dead*, USA/2007)
di Sidney Lumet (123')
anteprima italiana: 22 ottobre 2007 (RomaFilmFest)

L'ormai ottantatreenne Sidney Lumet, autore di capolavori come *12 Angry Man*, *Serpico*, *Quel pomeriggio di un giorno da cani,* ha raggiunto un momento della carriera in cui può permettersi di osare con i suoi film, libero da ogni remora o pressione dei distributori.
Ne è un chiaro esempio il suo ultimo lavoro, *Before the Devil Knows You're Dead,* film presentato alla Festa del Cinema di Roma nonostante il cineasta americano fosse assente causa un'otite che gli aveva impedito di abbandonare gli States – proiezione preceduta da una estenuante passerella di giovani e promettenti attori (o presunti tali).
La storia, che ruba il titolo ad un modo di dire irlandese (*May you be in heaven half an hour before the Devil knows you're dead*), racconta il disfacimento moral-economico di una famiglia "tipo" americana.

I fratelli Andy (Philip Seymour Hoffman) ed Hank (Ethan Hawke) decidono di rapinare la piccola gioielleria dei loro genitori (Albert Finney e Rosemary Harris) per poter far fronte ad impellenti problemi finanziari.
A complicare la situazione c'è il triangolo amoroso che vede al vertice l'attraente Gina (Marisa Tomei) ed ovviamente il piano – approssimativo e progettato dal più grande dei due – fallisce, innescando una spirale di violentissime conseguenze.

Come detto, Lumet si concede il lusso di esagerare, giocando con l'ordine cronologico degli eventi, con il montaggio, persino con il sonoro.
Il risultato è un film – come affermato dallo stesso regista – "strano", complesso e di difficile lettura, ma che certo non lascia indifferenti.
La trama infatti sembrerebbe costruita in modo da lasciare sempre alcuni punti in sospeso, istanti ripresi e successivamente svelati dal punto di vista di vari protagonisti e con numerosissimi salti temporali che si intrecciano. Uso il condizionale perché di fatto al termine della proiezione si manifesta la (in parte) spiacevole sensazione che questo tipo di montaggio non sia tanto il frutto di un progetto avente una precisa identità, quanto più di un ostentato (ma godibile) esercizio di stile.
Il cast è dominato da Finney, straordinario interprete di un ruolo notevolmente impegnativo, e dal sempre affidabile Hoffman, ancora una volta alle prese con un alter ego negativo – c'è da dire che manca alla storia un personaggio che sia totalmente "positivo".
Before the Devil Knows You're Dead si trasforma lentamente da presunto thriller in vera e propria tragedia, cui manca però un momento di catarsi.
Non ci sono pietà né rimorsi in questa storia insoluta e discutibile ma terribilmente bella da vedere.

Before the Devil Knows You're Dead
(*Onora il padre e la madre*, USA/2007)
Regia: Sidney Lumet
Sceneggiatura: Kelly Masterson
Musiche: Carter Burwell
Fotografia: Ron Fortunato
Montaggio: Tom Swartwout
Interpreti principali: Philip Seymour Hoffman, Ethan Hawke, Albert Finney, Marisa Tomei, Arija Bareikis, Rosemary Harris, Sakina Jaffrey, Amy Ryan
123'



Le uscite cinematografiche di febbraio 2008

di A.G.

Febbraio si preannuncia come un mese decisamente ricco d'uscite interessanti, con grandi nomi e qualche piccola perla figlia di genitori alle primissime esperienze (su tutti Louis Nero), perle che però troveranno con difficoltà una distribuzione adeguata per l'oramai classica questione italica dell'invisibilità di quel cinema che più d'altri cerca di percorre sentieri inediti. Si inizia subito alla grande (l'1) con Chabrol e Woody Allen, due Maestri che ormai a cadenza annuale sfornano nuove storie e mai sopite passioni, in chiave di giallo (o noir) questa volta.
Sempre l'1 febbraio esce il campione d'incassi *Cloverfield* per il quale con tutta probabilità non correremo a rimpinguare oltremodo le casse. Ascanio Celestini arriva al cinema con un documentario sul reale, sulle condizioni del lavoro contemporaneo viste da un call center. L'8 febbraio esce *Caos Calmo* del quale già da tempo si parla, più che altro per la sequenza di sesso fra Moretti e Isabella Ferrari (al secolo Isabella Fogliazza!) esce anche *Lo scafandro e la farfalla* (il 15) pluripremiato film di quel geniaccio di Julian Schnabel. Il 29 *Persepolis* e non dico altro! Da segnalare l'attesissimo ritorno di P. T. Anderson (quello di Magnolia) con lo strepitoso *There will be blood*, distribuito in Italia con l'allucinato titolo *de Il petroliere* (vabbè), arrivano (il 22) anche i fratelli Coen (finalmente!) con il loro paese per i giovani e c'è pure il nuovo teatralissimo Tim Burton (il 22). Giuliano Montaldo invece torna dopo undici anni a dirigere un cupo dramma non solo tratto da Dowstoijesvki ma che lo stesso porta in scena.
Poi che dire, esce (il giorno di San Valentino) il primo film di Silvio "zeppola" Muccino da lui diretto, interpretato ed addirittura tratto da un suo romanzo! esce un nuovo episodio della saga di John Rambo (il 22), poi (il 29) ci sarà Elio Germano nei panni di Baldini, il socio di Fiorello.

Insomma un mese pieno di suggestioni da vivere come fosse un Festival, con lo spirito giusto e tanta voglia di uscire di casa, perché alla fin della fiera il cinema, visto in sala, è sempre una gran bella cosa!!!

1 Febbraio 2008

Cloverfield (USA/2008)
di Matt Reeves (85')
con: Blake Lively, Mike Vogel, Lizzy Caplan, Jessica Lucas, Michael Stahl-David, Odette Yustman, T.J. Miller.
produzione: Bad Robot
distribuzione: UIP

Il falsario - Operazione Bernhard (*Die Fälscher*, Austria-Germania/2007)
di Stefan Ruzowitzky (98')
con: Karl Markovics, August Diehl, Devid Striesow, Martin Brambach, August Zirner, Veit Stübner, Marie Bäumer, Dolores Chaplin, Werner Daehn
produzione: Babelsberg Film, Beta Cinema, Filmförderung Hamburg, Josef Aichholzer Filmproduktion, Magnolia Filmproduktion, Studio Babelsberg Motion Pictures GmbH, ZDF
distribuzione: Lady Film

Parole sante (Italia/2007)
di Ascanio Celestini (75')
- documentario -
produzione: Fandango
distribuzione: Fandango

P.S. I Love You – Non è mai troppo tardi per dirlo (*P.S. I Love You*, USA/2007)
di Richard LaGravenese (126')
con: Hilary Swank, Gerard Butler, Lisa Kudrow, Gina Gershon, James Marsters, Jeffrey Dean Morgan, Kathy Bates, Dean Winters.
produzione: Alcon Entertainment, Grosvenor Park Productions, Wendy Finerman Productions
distribuzione: 01 Distribution

Sogni e delitti (*Cassandra's Dream*, USA-UK/2007)
di Woody Allen (108')
con: Ewan McGregor, Colin Farrell, Hayley Atwell, Tom Wilkinson, Sally Hawkins, Tamzin Outhwaite, Mark Umbers, Phil Davis, John Benfield.
produzione: IBERVILLE
distribuzione: Filmauro

Asterix alle Olimpiadi (*Astérix aux jeux olympiques*, Spagna-Germania-Francia/2008)
di Frédéric Forestier e Thomas Langmann (117')
con: Clovis Cornillac, Gérard Depardieu, Alain Delon, Benoît Poelvoorde, Stéphane Rousseau, Vanessa Hessler, Alexandre Astier, Jean-Pierre Cassel.
produzione: Canal+, Constantin Film, La Petite Reine, Motion Investment Group, Pathé, SOROlla Films, TF1, TriPictures
distribuzione: Warner Bros

Caos Calmo (Italia/2008)
di Antonello Grimaldi (112')
con: Nanni Moretti, Valeria Golino, Alessandro Gassman, Isabella Ferrari, Silvio Orlando, Blu Di Martino, Hippolite Girardot, Roberto Nobile, Alba Caterina Rohrwacher, Manuela Morabito, Kasia Smutniak, Beatrice Bruschi, Sara D'Amico, Babak Karimi, Tatiana Lepore, Anna Gigante.
produzione: Fandango in collaborazione con Rai Cinema - in collaborazione con Portobello Pictures e Phoenix Film investment
distribuzione: 01 Distribution

La guerra di Charlie Wilson (*Charlie Wilson's War*, USA/2007)
di Mike Nichols (97')
con: Tom Hanks, Philip Seymour Hoffman, Julia Roberts, Om Puri, Shiri Appleby, Amy Adams, Audrey Alison, Erick Avari, Ned Beatty, Nazanin Boniadi, Kara Clem, Dorothy Macdonald, Rachel Nichols.
produzione: Good Time Charlie Productions, Universal Pictures, Playtone, Participant Productions, Relativity Media
distribuzione: UIP

L'innocenza del peccato (*La fille coupeé en deux*, Francia-Germania/2007)
di Claude Chabrol (115')
con: Ludivine Sagnier, François Berléand, Benoît Magimel, Mathilda May, Caroline Sihol, Etienne Chicot, Marie Bunel, Valeria Cavalli.
produzione: Alicéleo Cinéma, Alicéleo Rhône, Alpes Cinéma, France 2 Cinéma, Intégral film
distribuzione: Mikado

8 Febbraio 2008

30 giorni di buio (*30 Days of Night*, USA-Nuova Zelanda/2007)
di David Slade (113')
con: Josh Hartnett, Melissa George, Danny Huston, Ben Foster, Mark Boone Junior, Mark Rendall, Amber Sainsbury.
produzione: Ghost House Pictures, Columbia Pictures, Dark Horse Entertainment, Ghost House Pictures
distribuzione: Medusa

Non c'è più Niente da Fare (Italia/2007)
di Emanuele Barresi (94')
con: Rocco Papaleo, Alba Caterina Rohrwacher, Paolo Ruffini, Cristina Cirilli, Stefano Filippi, Isabella Cecchi, Fabrizio Brandi, Valeria Valeri, Raffaele Pisu, Andrea Buscemi, Lucia Poli, Carlo Monni, Cristiano Militello, Paolo Migone, Simone Fulciniti.
produzione: Teatro Luce
distribuzione: Eagle Pictures

Tutta la mia vita in prigione (*In Prison My Whole Life*, USA-UK/2007)
di Marc Evans (94')
- documentario -
con: William Francome, Mumia Abu Jamal, Snoop Dogg, Mos Def, Steve Earle, Alice Walker, Angela Davies, Noam Chomsky.
produzione: Fandango, Nana
distribuzione: Fandango

Un uomo qualunque (*He Was a Quiet Man*, USA/2007)
di Frank A. Cappello (95')
con: Christian Slater, Elisha Cuthbert, William H. Macy, Sascha Knopf, Jamison Jones, Cristina Lawson, Randolph Mantooth, K.C. Ramsey.
produzione: Neo Art & Logic, Quiet Man Productions
distribuzione: One Movie

14 febbraio 2008

Parlami d'amore (Italia/2008)
di Silvio Muccino (115')
con: Silvio Muccino, Aitana Sánchez-Gijón, Carolina Crescentini, Geraldine Chaplin, Luciana Fuzetti, Giorgio Sgobbi.
produzione: Cattleya
distribuzione: 01 Distribution

15 febbraio 2008

Away from her - Lontano da lei (*Away from Here*, Canada/2006)
di Sarah Polley (110')
con: Julie Christie, Michael Murphy, Gordon Pinsent, Olympia Dukakis, Kristen Thomson, Wendy Crewson, Alberta Watson, Thomas Hauff.
produzione: The Film Farm, Foundry Films Inc., Pulling Focus Pictures
distribuzione: Videa-CDE

Lo scafandro e la farfalla (*Le scaphandre et le papillon*, Francia-USA/2007)
di Julian Schnabel (112')
con: Mathieu Amalric, Emmanuelle Seigner, Marie-Josée Croze, Hiam Abbass, Niels Arestrup, Fiorella Campanella, Jean-Pierre Cassel, Emma de Caunes, Max von Sydow.
produzione: Pathé Renn Productions, The Kennedy/Marshall Company
distribuzione: BIM

Il petroliere (*There will be blood*, USA/2007)
di Paul Thomas Anderson (158')
con: Daniel Day-Lewis, Barry Del Sherman, Russell Harvard, Paul F. Tompkins, Kevin Breznahan, Jim Meskimen, Paul Dano, Kevin O'Connor, Ciarán Hinds, Dillon Freasier.
produzione: Ghoulardi Film Company, Paramount Vantage, Miramax Films
distribuzione: Walt Disney Studios Motion Pictures Italia

22 febbraio

I demoni di San Pietroburgo (Italia/2007)
di Giuliano Montaldo
con: Miki Manojlovic, Anita Caprioli, Carolina Crescentini, Sandra Ceccarelli, Emilio De Marchi, Roberto Herlitzka, Filippo Timi, Patrizia Sacchi
produzione: Jean Vigo Italia in collaborazione con RAI Cinema
distribuzione: 01 Distribution

John Rambo (*Rambo*, USA-Germania/2008)
di Sylvester Stallone (90')
con: Sylvester Stallone, Julie Benz, Paul Schulze, Matthew Marsden, Graham McTavish, Ken Howard, Rey Gallegos, Tim Kang, Jake La Botz.
produzione: Rogue Marble, Lionsgate, Millennium Films
distribuzione: Walt Disney Studios Motion Pictures Italia

Non è un paese per vecchi (*No Country for Old Men*, USA/2007)
di Joel e Ethan Coen (122')
con: Javier Bardem, Josh Blaylock, Rodger Boyce, Josh Brolin, Garret Dillahunt, Beth Grant, Woody Harrelson, Tommy Lee Jones, Josh Meyer, Kelly Macdonald, Barry Corbin
produzione: Paramount Classics, Paramount Vantage, Miramax Films, Scott Rudin Productions
distribuzione: UIP

Persepolis (Francia/2007)
di Vincent Paronnaud e Marjane Satrapi (95')
con: Catherine Deneuve, Danielle Darrieux, Simon Abkarian, Gena Rowlands, Chiara Mastroianni, Tilly Mandelbrot
produzione: 2.4.7. Films, The Kennedy/Marshall Company, France 3 Cinéma
distribuzione: BIM

Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (USA/2007)
di Tim Burton (116')
con: Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Alan Rickman, Sacha Baron Cohen, Laura Michelle Kelly, Timothy Spall, Anthony Stewart Head, Jamie Campbell Bower, Anthony Head
produzione: DreamWorks SKG, Parkes/MacDonald Productions, Warner Bros. Pictures
distribuzione: Warner Bros

29 Febbraio 2008

Jumper - Senza confini (USA/2008)
di Doug Liman
con: Hayden Christensen, Samuel L. Jackson, Diane Lane, Jamie Bell, Rachel Bilson, Katie Boland, Brad Borbridge, Adam Chuckryk, Nathalie Cox, Tom Hulce, Michael Rooker, Sean Baek.
produzione: Twentieth Century-Fox Film Corporation, New Regency Pictures, Created By
distribuzione: 20th Century Fox

Il mattino ha l'oro in bocca (Italia/2008)
di Francesco Patierno
con: Elio Germano, Laura Chiatti, Martina Stella, Donato Placido, Carlo Monni, Corrado Fortuna, Dario Vergassola.
produzione: Rodeo Drive
distribuzione: Medusa

Prospettive di un delitto (*Vantage Point*, USA/2008)
di Pete Travis
con: Forest Whitaker, Matthew Fox, Sigourney Weaver, Dennis Quaid, William Hurt, Zoe Saldana, Eduardo Noriega, Richard T. Jones, Edgar Ramirez, Penelope Kaufer.
produzione: Original Film, Relativity Media
distribuzione: Sony Pictures Releasing Italia

La rabbia (Italia/2007)
di Louis Nero
con: Franco Nero, Níco Rogner, Giorgio Albertazzi, Tinto Brass, Lou Castel, Arnoldo Foà, Philippe Leroy, Corso Salani, Corin Redgrave, Faye Dunaway.
produzione: L'Altrofilm
distribuzione: L'Altrofilm

Rec (*[Rec]*, Spagna/2007)
di Jaume Balagueró e Paco Plaza (85')
con: Manuela Velasco, Martha Carbonell, Vicente Gil, Pablo Rosso, Ferran Terraza, Manuel Bronchud, Jorge Serrano, Claudia Font
produzione: Filmax
distribuzione: Mediafilm

Rendition - Detenzione illegale (*Rendition*, USA-Sudafrica/2007)
di Gavin Hood (120')
con: Reese Witherspoon, Jake Gyllenhaal, Meryl Streep, Alan Arkin, Skylar T. Adams, Robert Clotworthy, Coco d'Este, David Fabrizio, Bob Gunton, Bob Gunton.
produzione: Anonymous Content, Dune Films, MID Foundation, New Line Cinema
distribuzione: Eagle Pictures

La seconda volta non si scorda mai (Italia/2007)
di Francesco Ranieri Martinotti
con: Alessandro Siani, Elisabetta Canalis, Marco Messeri, Fiorenza Marchegiani
produzione: Luna Rossa Cinemat.
distribuzione: Mikado

Fine pena mai (Italia/2007)
di Davide Barletti e Lorenzo Conte
con: Claudio Santamaria, Valentina Cervi.
produzione: Classic Films
distribuzione: Mikado



INTERNATIONALE FILMFESTSPIELE BERLIN
www.berlinale.de
Berlino, Germania
7-17 febbraio

LVIII edizione della Berlinale, con Venezia e Cannes il più importante festival cinematografico europeo, attribuirà l' Orso d'Oro alla carriera a Francesco Rosi. Presidente di giuria sarà Costa-Gavras.

ANIMATED EXETER
Sito web: www.animatedexeter.co.uk
Exeter, Gran Bretagna
11-23 febbraio

IX edizione della rassegna non competitiva specializzata nelle produzioni d'animazione. In programma workshop per studenti con professionisti del settore.

FESTIVAL INTERNATIONAL DU COURT METRAGE - CLERMONT-FERRAND
Sito web: www.clermont-filmfest.com
Clermont-Ferrand, Francia
1-9 febbraio

Trentesimo compleanno pe ril festival dedicato alla produzione mondiale di cortometraggi. Previsti atelier di lavoro.

OFFICINEMA
www.cinetecadibologna.it
Bologna, Italia
20-24 febbraio 2008

Festival sul cinema del futuro, sui cineasti e sulle produzioni di domani. Con le sue due principali sezioni la Mostra delle Scuole Europee di Cinema e Visioni Italiane è la sede ideale per conoscere le migliori opere realizzate nelle scuole di cinema europee ed esaminare il vasto territorio costituito dalle produzioni indipendenti di cortometraggio realizzate ogni anno nel nostro Paese. Officinema è un laboratorio di ricerca sulle nuove frontiere dell'audiovisivo, uno spazio dedicato a chi abbia progetti da sviluppare e idee da sperimentare.

XXVIII FANTASPORTO - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO PORTO
www.fantasporto.com
Oporto, Portogallo
29 febbraio - 8 marzo

Festival Internacional de Cinema do Porto, per tutti Fantasporto, incluso da Variety tra i 60 festival cinematografici più importanti al mondo, ha presto ampliato i suoi orizzonti includendo il genere thriller e, soprattutto, ospitando una competizione dedicata ai nuovi registi e al cinema sperimentale. Tra i nomi – allora nuovi – fattisi conoscere in Portogallo grazie al festival: David Cronenberg, André Tarkovsky, Brian de Palma, John Carpenter, Alain Resnais, David Lynch, Andrzej Zulawski, Ridley Scott, Luc Besson, Peter Greenaway, Neil Jordan, Jean-Jacques Beneix, Joel and Ethan Cohen, Sam Raimi, Brian Yuzna, Peter Jackson. Tra i tantissimi film premiati, *Amores Perros* di Alejandro González Iñárritu nel 2001, *Cube* di Vincenzo Natali nel 1999, *Se7en* di David Fincher nel 1996 e *Henry: Portrait of a Serial Killer* di John McNaughton nel 1991.
La ventottesima edizione si aprirà con la proiezione di *No Country for Old Men* di Joel e Ethan Coen.

indice filmografico

American Pimp (USA/1999)
di The Hughes Brothers [numerozero]

L'amico di famiglia (Italia/2007)
di Paolo Sorrentino [numerozero]

An seh (Iran/2007)
di Naghi Nemati [numerouno]

Apnea (Italia/2007)
di Roberto Dordit [numerozero]

Arriva la bufera (Italia/1993)
di Daniele Luchetti (107') [numerozero]

Before the Devil Knows You're Dead (USA/2007)
di Sidney Lumet (123') [numerozero]

Body Double (USA/1984)
di Brian De Palma (114') [numerozero]

La casa dalle finestre che ridono (Italia/1976)
di Pupi Avati [numerozero]

La Cena per Farli Conoscere (Italia/2006)
di Pupi Avati [numerozero]

Chahar Shanbeh Souri (Iran/2006)
di Asghar Farhadi [numerouno]

Chand kilo khorma baraye marassem-e tadfin (Iran/2006)
di Saman Salour [numerouno]

Charlie Wilson's War (USA/2007)
di Mike Nichols (97') [numerozero]

Chicago 10 (USA, 2007)
di Brett Morgen (103') [numerozero]

Un chien andalou (Francia/1929)
di Luis Buñuel (16') [numerozero]

Cruising (USA/1980)
di William Friedkin (102') [numerozero]

Death Proof (USA/2007)
di Quentin Tarantino [numerouno]

Destricted (USA-UK/2006)
di AA.VV. (116') [numerozero]

Eastern Promises (USA-UK/2007)
di David Cronenberg [numerouno]

EsCoriandoli (Italia/1996)
di A. Rezza e F. Mastrella (82') [numerozero]

Empire of the Ants (USA/1977)
di Bert I. Gordon (89') [numerozero]

Femme Fatale (USA-Francia-Germania/2002)
di Brian De Palma [numerouno]

Die fetten Jahre sind vorbei (Germania-Austria/2004)
di Jans Weingartner [numerozero]

The Food of the Gods (USA/1976)
di Bert I. Gordon (88') [numerozero]

Frogs (USA/1972)
di George McCowan (91') [numerozero]

La giusta distanza (Italia/2007)
di Carlo Mazzacurati [numerozero]

La grande abbuffata (Francia-Italia/1973)
di Marco Ferreri (123') [numerozero]

House of Usher (USA/1960)
di Roger Corman [numerouno]

Kill Bill: Vol.1 (USA/2003)
di Quentin Tarantino (111') [numerozero]

Kill Bill: Vol.2 (USA/2004)
di Quentin Tarantino (136') [numerozero]

INLAND EMPIRE (USA-Polonia-Francia/2006)
di David Lynch [numerozero]

Karanlik Sular (Turchia/1993)
di Kutluğ Ataman [numerozero]

Kilink Istanbul'da (Turchia/1967)
di Yilmaz Atadeniz [numerozero]

Ma hameh khoubim (Iran/2005)
di Bizhan Mirbaqeri [numerouno]

Man cheng jin dai huang jin jia (Hong Kong-Cina/2006)
di Zhang Yimou [numerouno]

Ms. 45 (USA/1981)
di Abel Ferrara (80') [numerozero]

My Best Friend's Birthday (USA/1987)
di Quentin Tarantino (34') [numerozero]

Ne touchez pas la hache (Francia-Italia/2007)
di Jacques Rivette [numerouno]

Notturno Bus (Italia/2007)
di Davide Marengo [numerouno]

Paranoid Park (USA-Francia/2007)
di Gus Van Sant [numerouno]

Persepolis (Francia-USA/2007)
di Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud (95')
[numerozero]

The Queen (UK-Francia-Italia/2006)
di Stephen Frears (103') [numerozero]

Rendition (USA/2007)
di Gavin Hood (120') [numerozero]

Russkiy kovcheg (Russia-Germania/2002)
di Aleksandr Sokurov [numerouno]

La seconda volta (Italia-Francia/1995)
di Mimmo Calopresti (80') [numerozero]

Squirm (USA/1976)
di Jeff Lieberman (93') [numerozero]

Süpermen Dönüyor (Turchia/1979)
di Yilmaz Atadeniz [numerozero]

Sympathy for Lady Vengeance (Corea del Sud/2005)
di Park Chan-wook (112') [numerozero]

Tarzan Istanbul'da (Turchia/1952)
di Orhan Atadeniz [numerozero]

Les Témoins (Francia/2007)
di André Téchiné [numerouno]

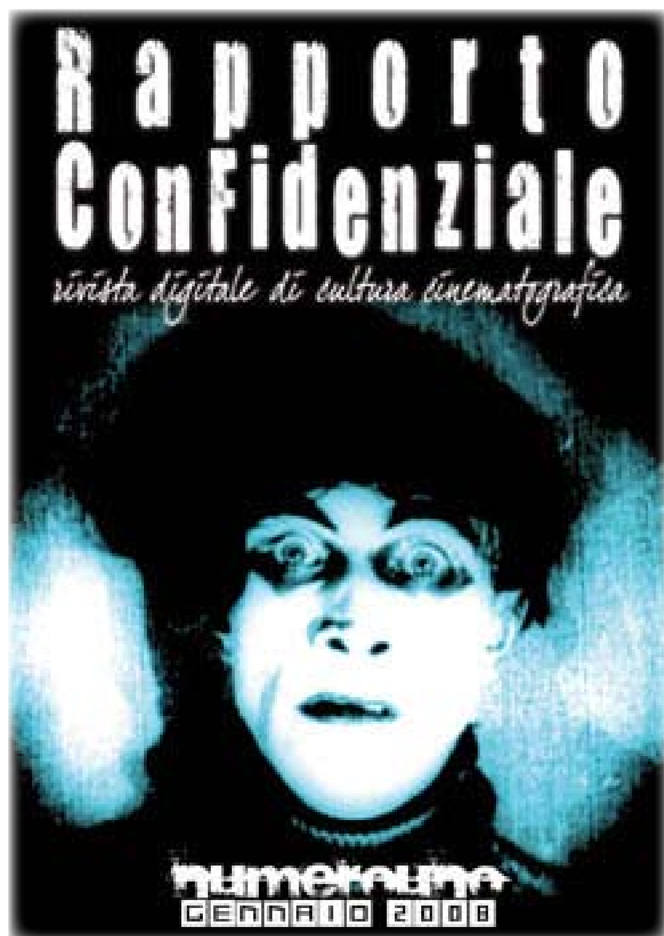
Teosofia (Italia/2006)
di M. Vaccari e L. Basadonne (44')
[numerozero]

Vanishing Point (USA/1971)
di Richard C. Sarafian [numerouno]

X (USA/1963)
di Roger Corman [numerouno]

Zidane, un portrait du 21e siècle (Francia-Islanda/2006)
di D. Gordon e P. Parreno [numerozero]

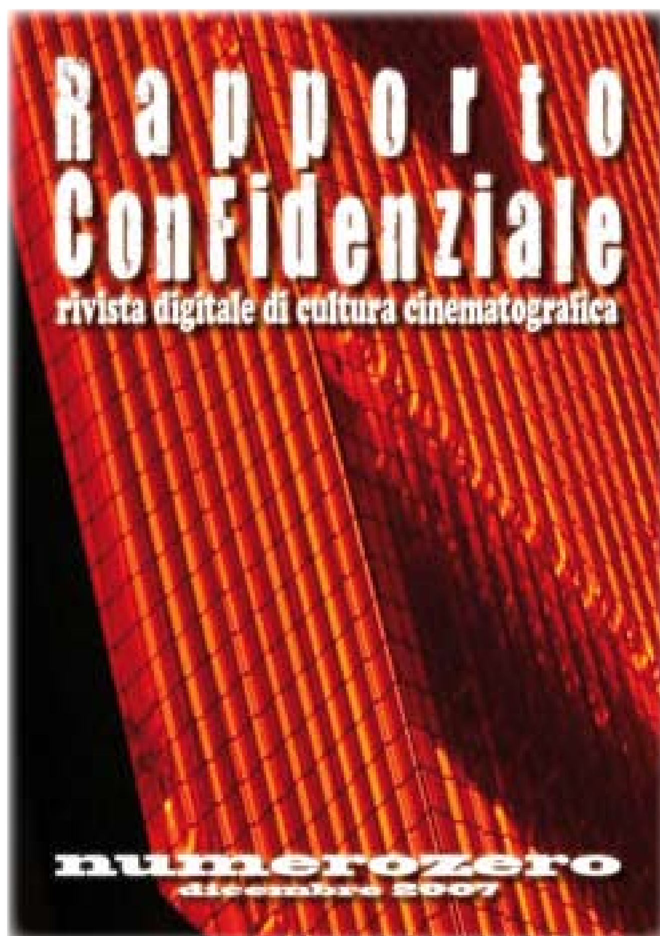
a r r e t r a t i



numerouno - gennaio 2008

http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/01/rapportoconfidenziale_numerouno_high.pdf
http://confidenziale.files.wordpress.com/2008/01/rapportoconfidenziale_numerouno_low.pdf

s o m m a r i o



numerozero - dicembre 2007

http://confidenziale.files.wordpress.com/2007/11/rapportoconfidenziale_numerozero.pdf

s o m m a r i o

aiutaci a diffondere la rivista: stampala, parlane, collabora!!!

